Neueste vollständige

COMPOSITIONS-SCHULE.

Ein

theoretisch-praktischer Leitfaden

mit zahlreichen Noten-Beispielen

zum

Unterrichte und zur Selbstbelehrung für Candidaten

der Tonsatzlehre,

welche sich

in diesem Bereiche auf eine gründlich-fassliche Weise und mit vieler Zeitersparniss die erforderlichen Kenntnisse erwerben wollen.

Von

JOACHIM HOFFMANN.

Dem Verfasser dieses Werkes ward die Allerhöchste Auszeichnung zu Theil, dass ihm für das Sr. Majestät dem Kaiser überreichte Exemplar desselben durch das k. k. Oberstkämmereramt eine **goldene Medaille** verliehen wurde, geziert mit dem Brustbilde des Kaisers und dessen Wahlspruch: „Viribus unitis."

Preis 9 fl. C. M. *6 Thlr. P. Cour.*

WIEN.

BEI C. HASLINGER.

k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler;

und in den Kunst- und Musikalienhandlungen A. O. Witzendorf, Fr. Glöggl und in der Wohnung des Verfassers

(Stadt, tiefen Graben No. 169, im 3. Stock.)

NB. In den hier benannten Orten ist auch die von demselben Verfasser früher erschienene Harmonie-Lehre zu bekommen.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/neuestevollstndi00hoff

VORREDE.

Am Schlusse meiner Harmonie = Lehre sind folgende Worte zu lesen:" Sollte dieses Werk ei = ner günstigen Aufnahme sich zu erfreuen haben, so würde der Verfasser hierdurch sich aufge= muntert fühlen, auch eine Compositions = Lehre im Drucke erscheinen zu lassen."

Da nun die Aufnahme eine überaus günstige gewesen, so wage ich das versprochene Werk über Composition, da es gleichsam als eine Fortsetzung und Ergänzung zu gelten hat, mit dem Wunshe, der Oeffentlichkeit zu übergeben, dass es von Kennern eben so freundlich wie dessen Vorgänger beurtheilt werden möge. – Ich würde in dieser Anerkennung abermals den schön = sten Lohn für meine Arbeit finden, und dürfte zugleich die angenehme Hoffnung nähren, dass ich zur Förderung der Tonkunst auch ein Schärflein beigetragen habe.

Wir besitzen zwar über diesen Gegenstand viele vortreffliche Werke, aus der ältern und neu= eren Zeit, und ich habe dieselben auch nicht ohne Nutzen zu Rathe gezogen; da aber die Kün = ste und Wissenschaften im unaufhaltsamen Fortschritte begriffen sind, so müssen natürlich die bestehenden Lehrbücher dem beflügelten Zeitgeiste nicht vollkommen angemessen erscheinen, indem manche aufgestellte Sätze für unsere jetzige Musik nicht mehr passen, vieles Anwendbare jedoch, das dem neuen Geschmacke huldigt, gänzlich vermisst wird.

Bei manchen Gattungen von Musikstücken habe ich die detaillirte Auseinandersetzung abgebro = chen: Z.B. bei den Canons: dem Räthsel=Canon, bei den Fugen mit vier, fünf oder noch mehreren Subjecten u.s.w.

Warum soll ein Werk in die Länge gezogen werden, mit Gegenständen, die weder einen Nutzen für den Lernenden, noch ein tieferes Interesse für den Hörer zu erzielen im Stande sind.

Derjenige, welcher Lust hat, seine Zeit dergleichen Aufgaben zu opfern, findet in den Werken: "Kunst des reinen Satzes" von dem scharfsinnigen Kirnberger: "Abhandlung von der Fuge" von dem gelehrten Marpurg: und in der herrlichen Abhandlung" Ueber Composition" vom Reicha u.a.m. hinlänglich Beispiele über die hier weniger ausgeführten Artikel.

Uebrigens darf ich die Versicherung geben, dass dieses Werk von mir mit wahrer Liebe für die Kunst ausgearbeitet wurde. Es dürfte somit Alles darin enthalten seyn, was wesentlich zur Composi = tionslehre gehört, und der Lernende findet nicht nur die nöthigen Aufschlüsse über jede Gattung von Musikstücken, sondern auch eine reichliche Beigabe von Beispielen, worin sich die Deutlichkeit und Fass lichkeit ausspricht, und die bei fleissiger Anwendung, ihrer Zweckdienlichkeit wegen, dem Candida = ten auf dem kürzesten Wege dem Ziele entgegen führen.

Obwohl ich mir die Arbeit hätte sehr erleichtern können, durch Benützung der Notenbeispiele von andern Tonsetzern, welches Verfahren auch die Verfasser der meisten Lehrbücher aus Bequem = lichkeit ohne Bedenken in Anwendung brachten, so schien es mir doch für meine theoretischen Erklärungen angemässener zu seyn, alle in diesem Werke vorkommenden Notensätze, ohne Aus = nahme, selbst zu componiren, um sie für den angehenden Tonsetzer mit dem Wortlaute der Regeln in einen innigern Zusammenhang zu bringen.

Der Verfasser.

EINLEITUNG.

In vielen musikalischen Werken, welche die Compositions = Lehre zum Gegenstand haben, sind die Regeln für den reinen Satz in zwei Theile geschieden, von denen der eine den strengen, der andere aber den freien Satz behandelt.

Das gesunde richtige Gehör und Gefühl ist als ein Massstab zu betrachten, nach welchem das Gute im Bereiche beider Systeme aufgefasst und gebilligt werden muss, dasselbe mag nun die Fortschreitung mancher Intervalle, oder den freien Eintritt gewisser Dissonanzen, die fremden Modulationen, oder die Uebergehung der Auflösung dissonirender Accorde u. s. w. betreffen.

Nur ist auf die Form und den Styl des bezüglichen Tonstückes die gehörige Rücksicht zu nehmen, indem dasselbe entweder für die Kirche, oder die Kammer, oder das Theater bestimmt seyn kann, und die Ausführung durch das Medium der Gesangsstimmen oder musikalischer Instrumente zu geschehen hat. Hierüber soll in diesem Werke das Nöthige zur Sprache gelangen.

Es sind demnach im Gebiethe der Compositions = Lehre keine anderen Regeln zum reinen Satz in Anwendung zu bringen, als welche bereits in der Generalbass = Lehre mit genügender Ausführlichkeit erläutert wurden.

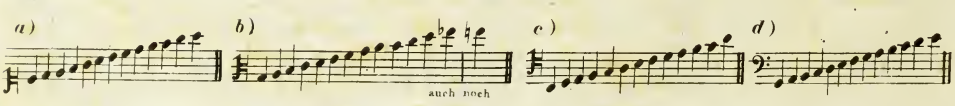
In der Voraussetzung, dass Diejenigen, welche sich dem Studium der Composition nach dieser Anleitung widmen, bereits sämmtliche, in der Harmonie=(Generalbass) Lehre enthaltenen Beispiele nach den Regeln des reinen Satzes ausgearbeitet haben, glaubt der Verfasser, zur Vermeidung jeder überflüssigen Wiederholung, hier sogleich mit dem zweistimmigen Contrapuncte Note gegen Note beginnen zu können.

ERSTE ABTHEILUNG.

§ 1.

Vom einfachen Contrapuncte Note gegen Note.

Da es für den Compositeur ein nothwendiges Erforderniss ist, den Umfang jeder einzelnen Stimme zu kennen, für welche das Tonwerk geschrieben wird, so möge das beifolgende Schema für den gebräuchlichen Umfang der Gesangsstimmen zum Anhaltspuncte dienen. Es hat nähmlich das Muster *a)* im Tutti für den *Discant*; *b)* für den *Alt*; *c)* für den *Tenor*; und *d)* für den *Bass* zu gelten.



Regeln beim zweistimmigen Contrapuncte.

Der *Choral*, oder *Cantus firmus*, wird vorzugsweise aus ganzen Taktnoten gebildet, und hat zur ersten und letzten Note gewöhnlich den Hauptton (*Tonica*) in welchem er gesetzt ist, zur vorletzten Note aber die *Secunde* desselben aufzuweisen.

Unter der Benennung, *Choral*, versteht man einen ein- oder mehrstimmigen Gesang, in dessen Sätze keine Verzierungen angebracht sind.

In Bezug auf die Stimme, welche dem einstimmigen *Choral* oben oder unten beigesetzt wird, (*Contrapunct* genannt) ist Folgendes zu beobachten:

1. Der Anfang soll Vollkommenheit darstellen, daher ist im obern *Contrapuncte* mit dem *Einklang*, der *Octave*, oder der *Quinte*; im untern *Contrapuncte* aber nur mit dem *Einklang* oder der *Octave* zu beginnen.

2. Das Ende soll Ruhe darstellen, daher ist mit dem *Einklang* oder der *Octave* zu schliessen.

Der zweistimmige Satz erfordert die grösste Reinheit und es ist daher in dieser Beziehung folgendes zu vermeiden: 1. Nicht nur die offenbaren, sondern alle verdeckten *Quinten* und *Octaven*. 2. Der *Einklang* mit Ausnahme der bereits angedeuteten Anwendung. 3. Zwei grosse *Terzen* in der Fortschreitung eines ganzen Tones, oder bei einem grossen *Terzsprunge* beider Stimmen. 4. Grosse *Septimen*- *Sprünge*. 5. Die reine *Quart*. 6. Viele auf einander folgende *Terz*- und *Sext*-Gänge. 7. *Cadenzen*, Mitten im Gange.

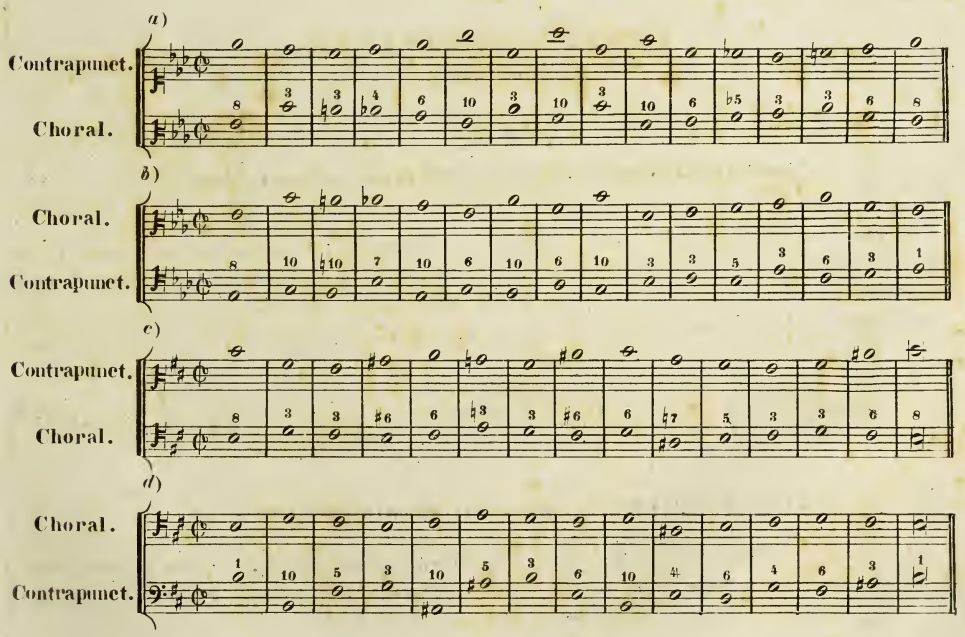
§ 2.

Zur Erläuterung mögen die hier angeführten beiden Beispiele in *Dur* und *Moll* dienen.

1. Der *Choral* in *Dur* zeigt bei *a*) den Contrapunct oben, bei *b*) aber unten.

2. Der *Choral* in *Moll* veranschaulicht bei *c*) und *d*) eine ähnliche Stellung des *Contrapunctes*.

Nun soll der Lernende mehrere *Choräle* entweder aus seiner eigenen, oder aus der Feder seines Lehrers zur Hand nehmen, und nach den angegebenen Mustern zur Uebung den *Contrapunct* dazu setzen.



§ 3.

Vom dreistimmigen einfachen Contrapuncte. Note gegen Note.

Der *Choral* wird hier auf ähnliche Weise wie zu einem zweistimmigen Satze verfasst. Es können jedoch schon verdeckte *Quinten* und *Octaven* vorkommen; nur sind dieselben so viel als möglich in der obersten Stimme zum *Bass* zu vermeiden. Wenn sie aber in den äussersten Stimmen erscheinen, sollen nicht beide Stimmen sprungweise angebracht werden.

Ueberdiess ist gehörige Rücksicht zu nehmen, die *Accorde* in solcher Vollständigkeit anzuwenden, als der dreistimmige Satz es nur immer zulässt.

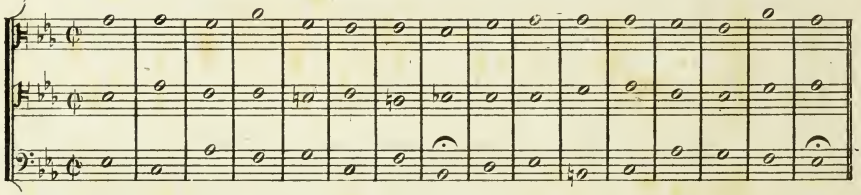
Der Dreiklang soll niemals ohne *Terz* vorkommen, und nur allein im ersten *Accorde* kann zum tiefsten Ton $\frac{8}{5}$ oder $\frac{8}{1}$, und der letzte *Accord* mit doppelter 8 oder $\frac{8}{1}$ gesetzt werden. *Leittöne* und *Dissonanzen* erleiden keine Verdoppelung. Der $\frac{6}{4}$ *Accord* ist zu vermeiden. Da die meisten *dissonirenden Accorde* vierstimmig sind, so gibt die Harmonie-Lehre die nöthige Andeutung, welche *Intervalle* dabei wegzulassen wären, um sie als dreistimmig anwenden zu können.

Anmerkung. Der Einklang ist hier wie die *Octave* zu betrachten. Zur übermässigen *Quart* gehört die *Secund*, oder die kl. *Terz*, oder die gr. *Sext*. Die *Terzlage* kann nach Belieben entweder zu Anfang oder am Ende benützt werden. Hier folgen als Beispiele zwei *Choräle* dreistimmig gesetzt in *Dur* und *Moll*. Für *Dur* liegt der *Choral* bei *a*) in der Unterstimme, bei *b*) transponirt in der Mittelstimme und bei *c*) wieder in eine andere Tonleiter transponirt, in der Oberstimme. Für *Moll* liegt der *Choral* bei *d*) in der Ober- bei *e*) in der Mittel- und bei *f*) in der Unterstimme, ebenfalls mit Anwendung der Transponirung.

Auf dieselbe Weise muss der Lernende bei vielen sich nehmenden *Chorälen* verfahren, und zugleich auch mit den Schlüsseln mehreren Malen wechseln, damit er sich darin die gehörige Gewandtheit anzueignen im Stande ist.

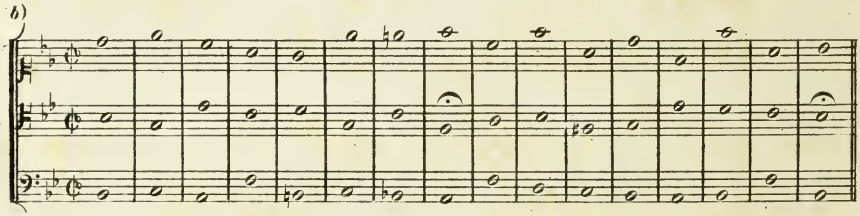
a)

Choral.



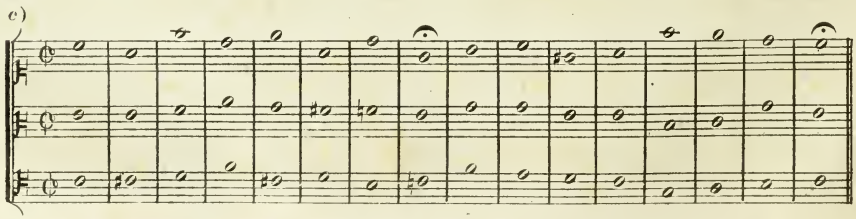
b)

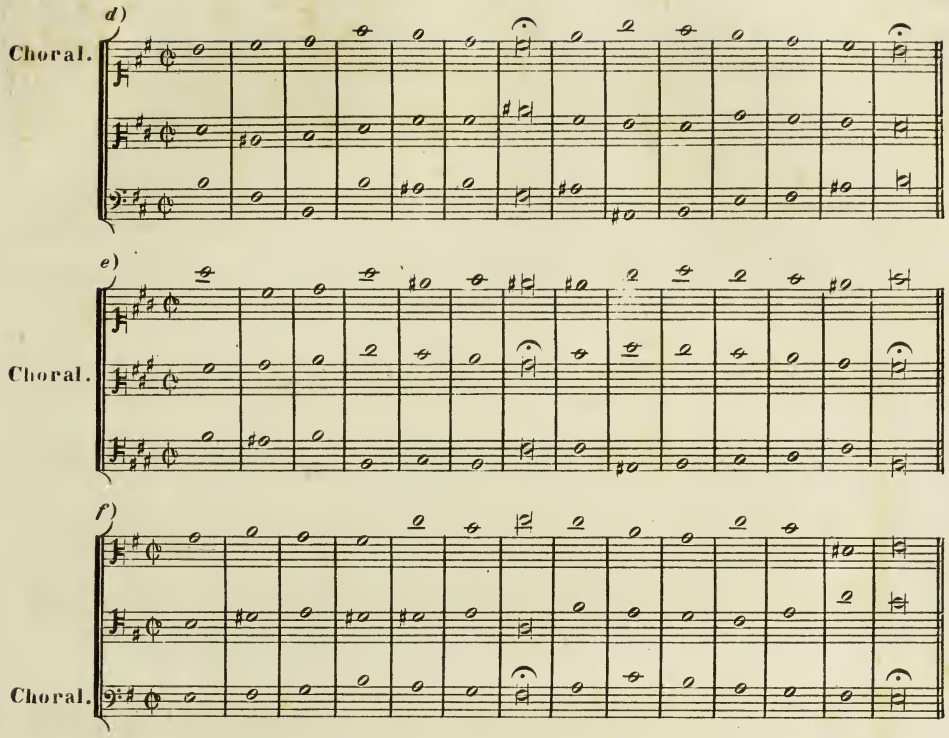
Choral.



c)

Choral.





§ 4.

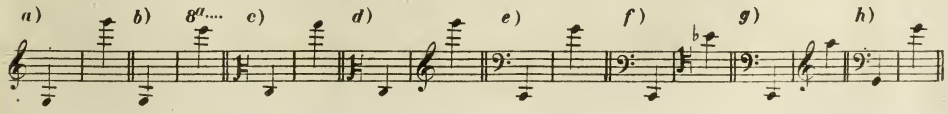
Vom vierstimmigen einfachen Contrapuncte. Note gegen Note.

Der vierstimmige Satz, Note gegen Note, besitzt mit dem dreistimmigen Satze alle Regeln gleichlautent, nur mit dem Unterschiede, dass derselbe eine Stimme mehr aufzuweisen hat, daher auch die *Harmonie* vollständiger gesetzt werden kann.

Da hier schon Noten für den *Violin*= Schlüssel beigemischt sind, so dürfte es am Platze seyn, den Umfang der Streichinstrumente anzudeuten.

Die *Violin* im *Tutti* wie bei *a*,) und im *Solo* wie bei *b*;) die *Viola* im *Tutti* bei *c*,) und im *Solo* bei *d*;) das *Violoncell* im *Tutti* bei *e*,) im *Solo* bei *f*,) und im *Concert* bei *g*;) der *Contrabass* bei *h*, nur klingen alle ihm vorgeschriebenen Noten um eine *Octav* tiefer als bei dem *Violoncell*.

Anmerkung. Es versteht sich von selbst, dass bei jedem Umfang, alle inzwischenliegenden halben Töne mit dazu gerechnet werden.



§ 5.

Nun folgen zwei *Choräle* für *Dur* und *Moll* in allen Versetzungen.

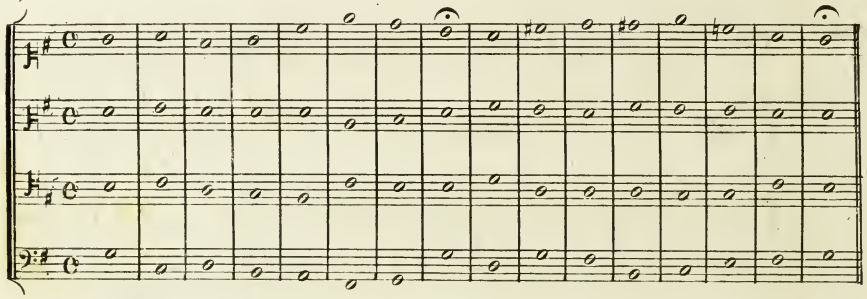
Bei *a*) der *Choral* in *G dur* für den *Discant;* bei *b*) transponirt nach *D dur* für den *Alt*; bei *c*) für den *Tenor* um eine *Octav* tiefer als der *Discant;* und bei *d*) für den *Bass* um eine *Octav* tiefer als der *Alt*.

Anmerkung. Der *Discant* und *Tenor* haben eine gleiche Stimmlage nur liegt der *Tenor* um eine *Octav* tiefer. Dasselbe Verhältniss findet mit dem *Alt* und *Bass* statt, und der *Bass* liegt ebenfalls um eine *Octav* tiefer.

Der zweite vorgeführte *Choral* in *Moll;* bei *e*) für den *Discant;* bei *f*) transponirt im *Alt;* bei *g*) für den *Tenor*, hier liegt wieder eine andere Tonleiter zum Grunde, und bei *h*) für den *Bass* transponirt.

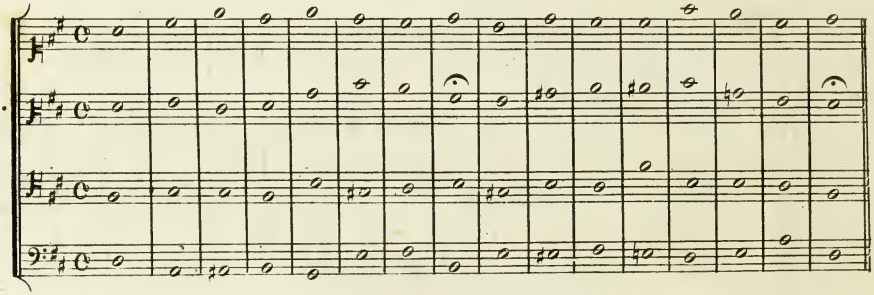
a)

Choral.



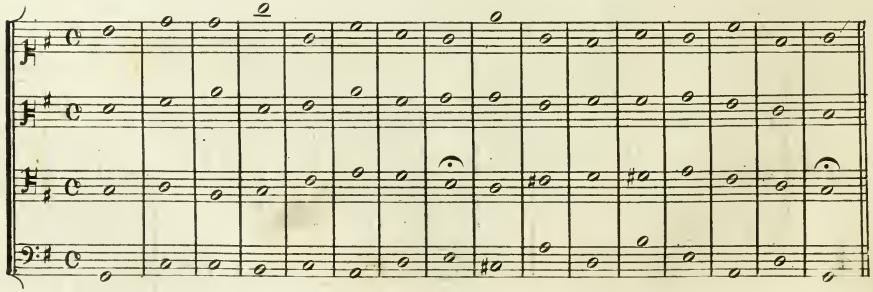
b)

Choral.



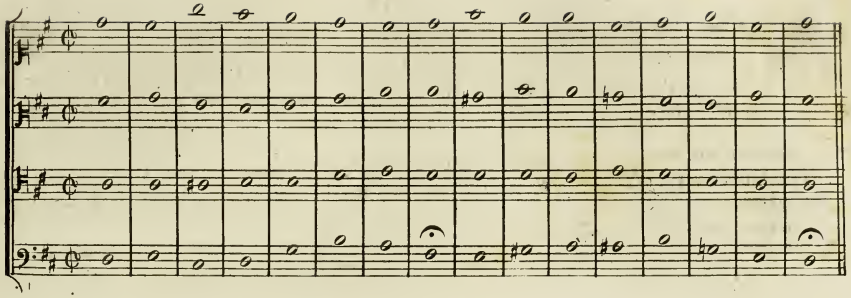
c)

Choral.



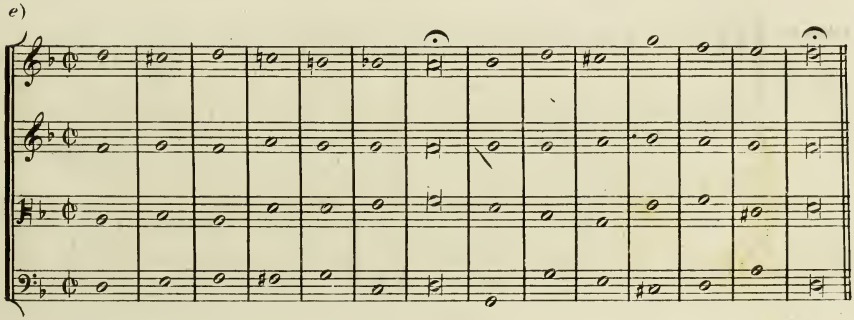
d)

Choral.



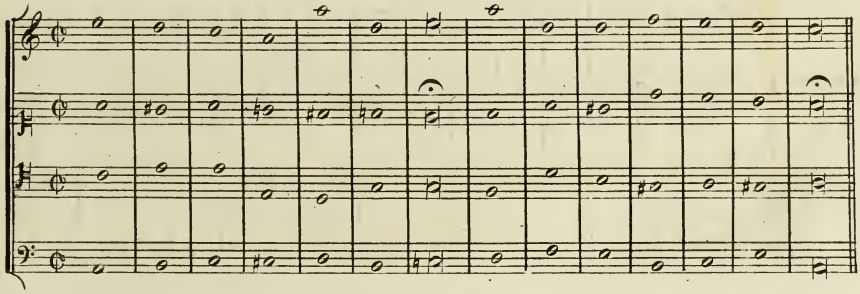
e)

Choral.



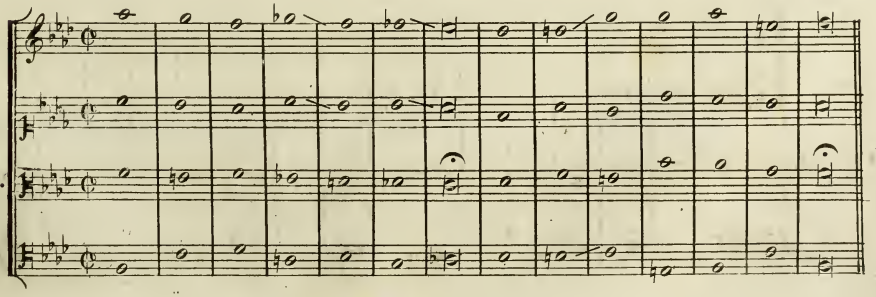
f)

Choral.

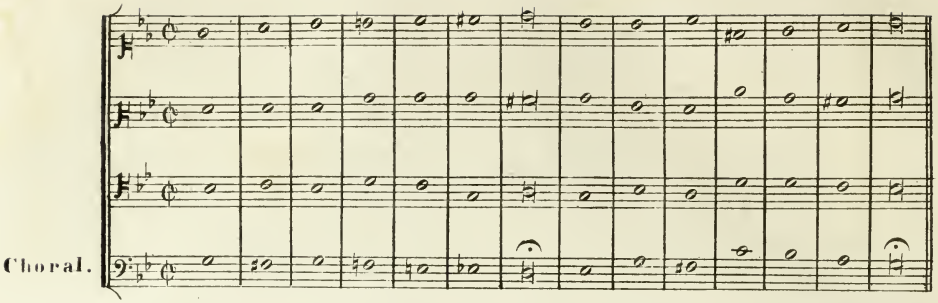


g)

Choral.



h)



Anmerkung. Nach einer bereits bekannten Andeutung in der Harmonie = Lehre, wird beim vier= stimmigen Satze, gleichviel, welche Schlüssel zur Anwendung gelangen, die oberste Stimme stets der *Discant* oder *Sopran*, die obere Mittelstimme der *Alt*, die untere Mittelstimme der *Tenor* und die unterste Stimme der *Bass* genannt.

Der *Contrapunct* wird entweder zwei = drei = vier = oder mehrstimmig zu einem *Choral* auf fünferlei Weise benützt: 1. Note gegen Note; 2. zwei oder drei Noten zum *Choral:* 3. vier, sechs oder mehreren Noten zum *Choral:* 4. zum *Chorale* im *Contrapuncte.* Vorhalte (Verzögerungen) und 5. vermischte Noten = Gattungen, was man unter den Namen, der zierliche *Contrapunct* versteht.

Da aber diese aufgezählten Anwendungsarten, mit Ausnahme der ersten, nur allein mittels der Durchgangs = Noten möglich werden, so wäre dem Lernenden der wohlgemeinte Rath zu er= theilen, sich eine Reihe von *Chorälen* aufzuschreiben, und zwar zwei = drei = vierstimmig, und die= se Uebung nach der gegebenen Anleitung fleissig fortzusetzen.

Denn, was ist wohl jede Melodie, wenn sie noch so reichlich mit glänzenden *Rouladen* ausge= schmückt ist? Wird sie von ihren Verzierungen befreit, und auf den zum Grunde liegenden einfachen Gesang zurückführt, so bleibt nichts als eine *Choral = Melodie* übrig.

Die musikalischen *Compositionen* unterliegen, wie so viele Gegenstände der Kunst, dem wech= selnden Modegeschmacke. Es lässt sich die Behauptung aufstellen, dass die *Modulationen*, *Manie= ren*, *Verzierungen*, *Cadenzen etc.*, beinahe von zehn zu zehn Jahren in einer andern Gestalt auftreten.

Wer die Tonwerke der ältern und neueren Zeit in ihrer Folgereihe mit prüfenden Auge durch= geht, wird sich von der Wahrheit des Gesagten die Ueberzeugung verschaffen.

Der Geist oder das Wahre ist bleibend, die Form oder das Wechselnde vergänglich. Beim Stu= dium der Tonkunst ist daher Gründlichkeit als das erste Erforderniss zu betrachten. Der Jünger der Tonmuse hat zuerst den Geist zu erfassen, und soll diesen in eine moderne Form zu kleiden su= chen. Aber die zeitgemässige Form allein, ohne belebenden Geist, ist eine Schale ohne Kern, ein gemaltes Feuer, eine schöne, kalte Leiche.

§ 6.

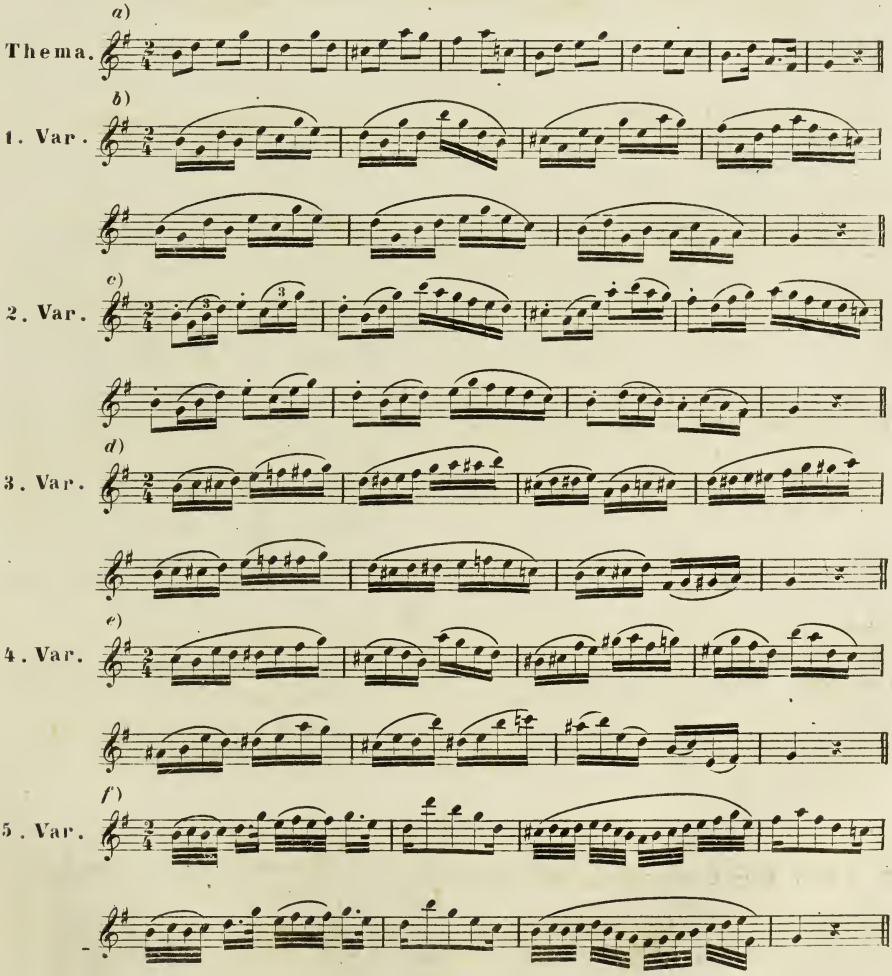
Von den Durchgangsnoten, welche zu Variation eines ein= stimmigen Gesanges anzuwenden sind.

In der Harmonie = Lehre sind bereits die Durchgangsnoten zur Sprache gekommen. Hier folgt ein Motiv, nach welchem verschiedene Gattungen dieser Noten benützt sind, um

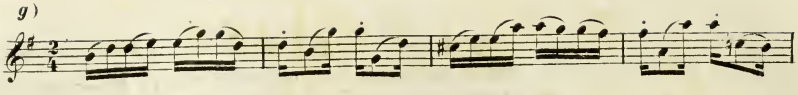
einen einstimmigen Gesang zu variren.

Das *Thema* *a*) ist varirt; *b*) durch *harmonische* Noten in gebrochenen *Accorden*; *c*) mit eingemischten *Triolen*; *d*) mit eingeflochtenen *chromatischen* Noten; *e*) mit einfachen und Doppel-Vorschlägen; *f*) enthält einen *melodischen* Umriss mit *Synkopen*; *g*) mit Vorausnahmen; *h*) ununterbrochene *Sextolen* bilden die letzte *Variation*.

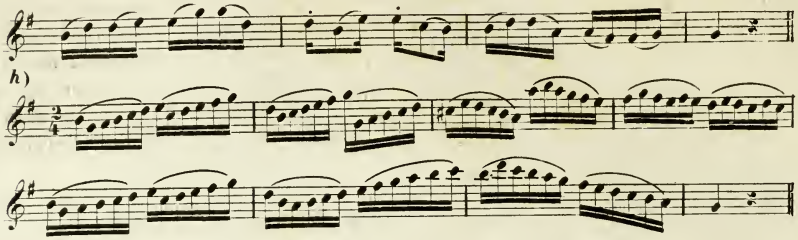
Es liessen sich zwar noch sehr viele *Variationen* über dieses *Thema* vorführen; aber es war hier keineswegs die Absicht, eine grosse Anzahl brillanter und moderner *Variationen* an einander zu reihen, sondern es sollte durch dieses Schema nur anschaulich gemacht werden, wie die verschiedenen Gattungen von Durchgangsnoten zur Verzierung oder Veränderung eines einfachen Gesanges benützt werden können.



6. Var. g)



7. Var. h)

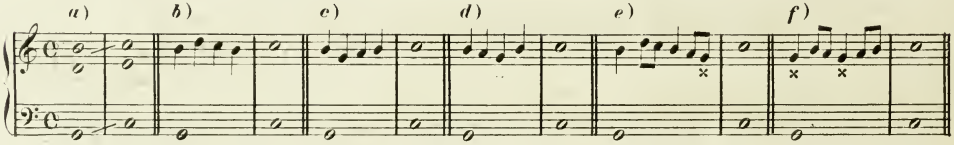


§ 7.

Von den durchgehenden Noten im mehrstimmigen Satze, oder in der Harmonie.

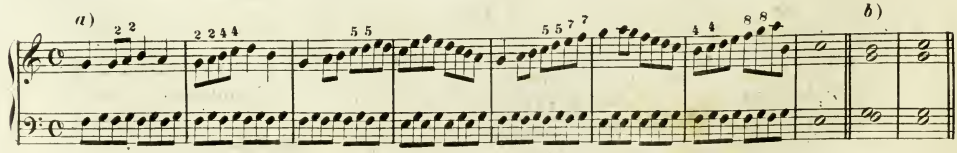
Der mehrstimmige Satz mit Durchgangsnoten erfordert ein aufmerksames Auge, damit die verdeckten *Quinten* und *Octaven* nicht als zu bemerkbare sich darstellen.

Bei *a*) erscheint die Fortschreitung gut. Soll dieser Gang varirt und der Satz regelrecht gebildet werden, so ist hauptsächlich auf die schweren Takttheile zu sehen und auf die letzte Note eines Taktes zur ersten Note des folgenden Taktes. Z. B. *b*) gut; *c*) gut; *d*) weniger gut, doch von mehreren Theoretikern geduldet; *e*) schlecht; *f*) schlecht.



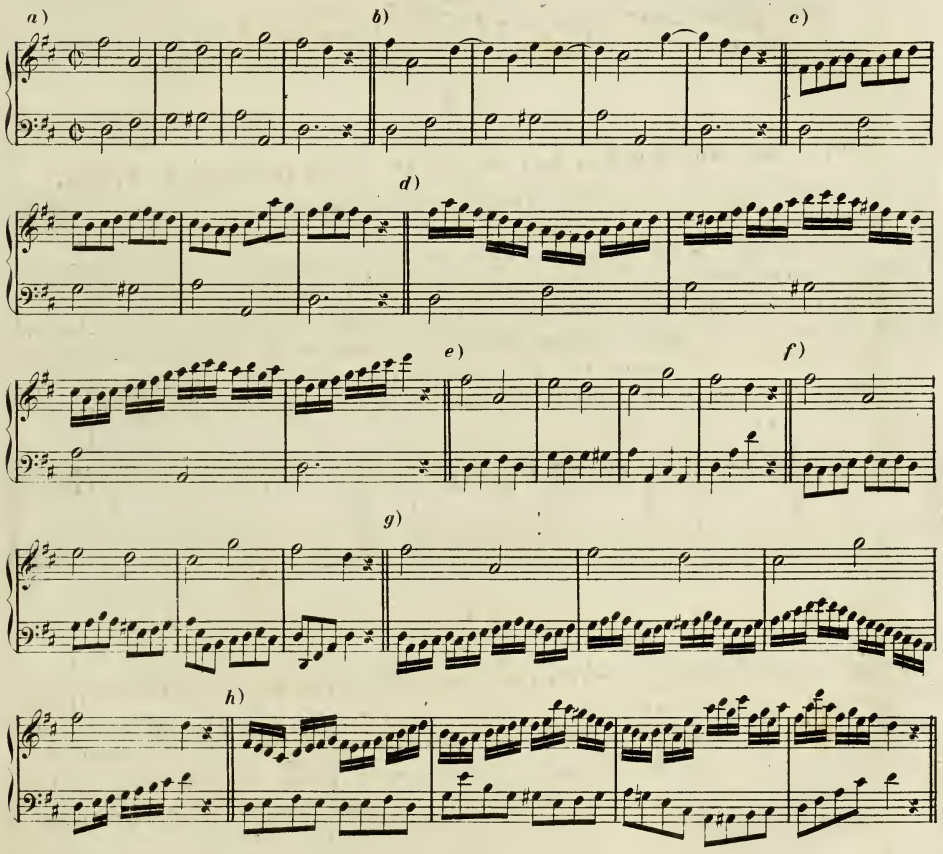
§ 8.

Kommen in zwei Stimmen zugleich Durchgangsnoten bei gebrochenen Accorden vor, so ergeben sich oft Fortschreitungen in *Secunden*, *Quarten*, *Quinten*, *Septimen* und *Octaven*, ohne dass dadurch der reine Satz verletzt würde. Man blicke auf das Beispiel *a*). Es sind die gebrochenen Accorde oder Figuren nur in feste Zusammenschläge zu verwandeln, wie bei *b*). Wie hier der Satz als richtig sich beurkundet, so ist auch gegen diese Fortschreitungen bei *a*) nichts einzuwenden.



§ 9.

Jeder Lernende soll sich nach dem Muster des § 6. nicht nur in Durchgangsnoten zu einem einfachen, allein stehenden Gesang zu üben suchen, sondern auch zwei- drei- und vierstimmig einfache Themas wählen, und dieselben in jeder Stimme auf mehrere Arten zu variren sich bemühen. Eine solche Uebung ist eben so nützlich als nothwendig. Hier folgt ein zweistimmiger einfacher Satz, welcher sowohl in der Ober- als Unterstimme mit verschiedenem Notenwerthe, in jeder Stimme einzeln und dann in beiden Stimmen zugleich varirt ist. Bei *a*) das Thema; bei *b*), *c*), *d*) die Oberstimme; bei *e*), *f*), *g*) die Unterstimme; bei *h*) beide Stimmen varirt.

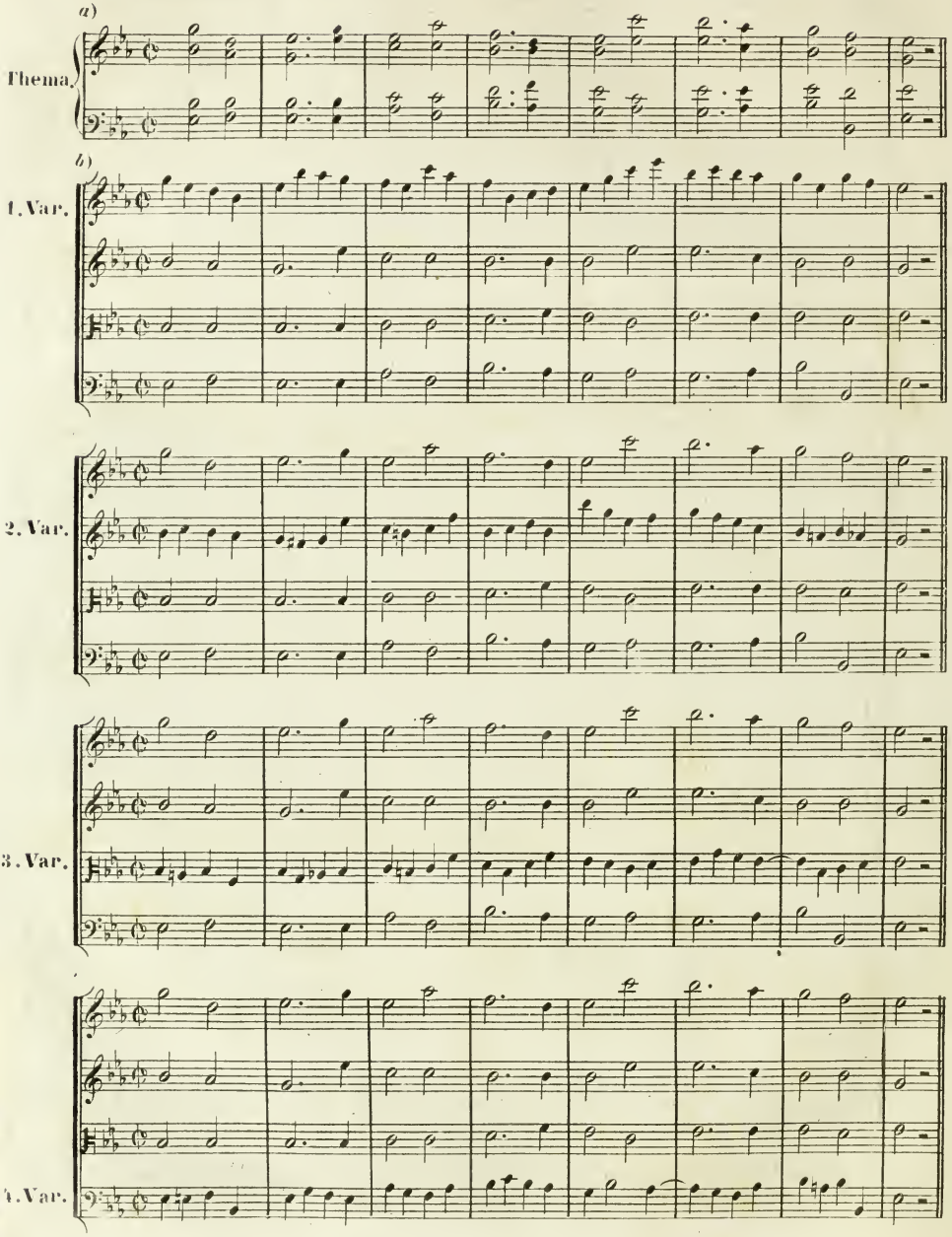


§ 10.

Hier wird noch ein Muster zur Nachahmung vorgeführt. Bei *a*) ist ein vierstimmig-harmonischer Satz(*Thema*) aufgestellt, während zu jeder Stimme die Durchgangsnoten bei *b*) Viertel- bei *c*) Achtelnoten die entsprechende Variation bilden.

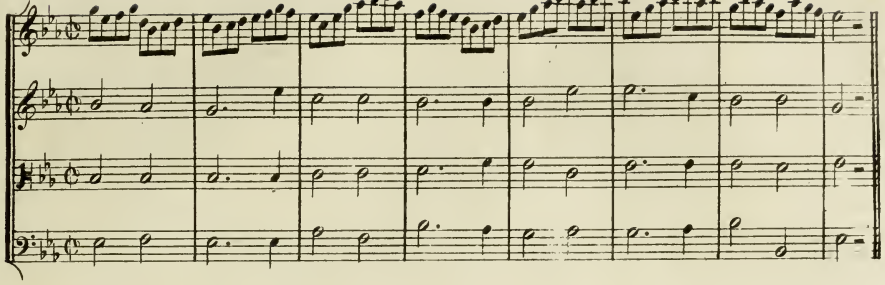
Die Variation kann nicht nur bei jeder einzelnen Stimme, sondern auch bei zwei, drei, oder vier Stimmen zugleich mittels der Durchgangsnoten, nach dem angegebenen Beispiele vorge-

nommen werden. Es ist daher dem Lernenden eine fleissige Uebung im Variren der Themas vorzüglich zu empfehlen.

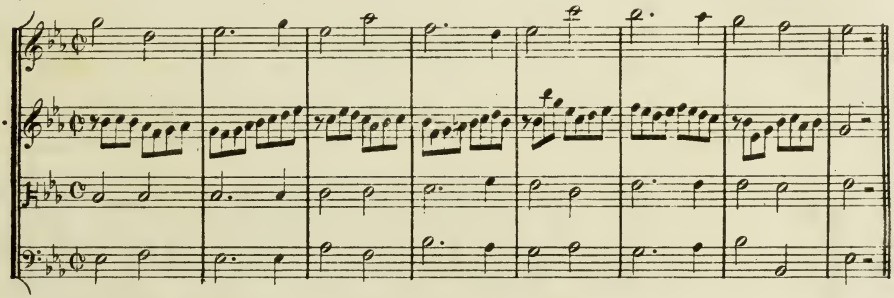


c)

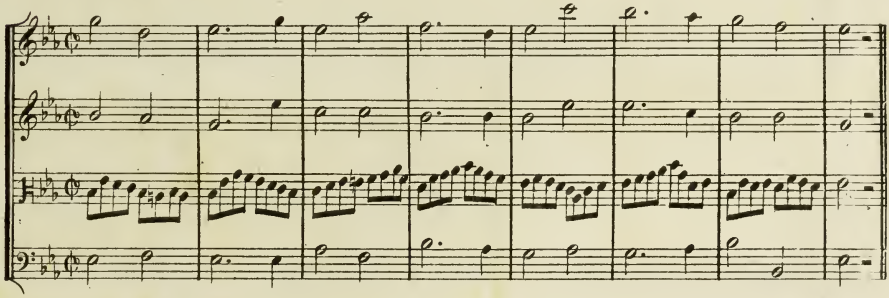
5. Var.



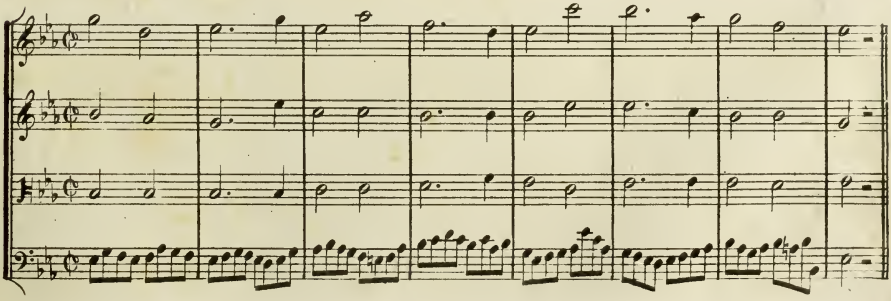
6. Var.



7. Var.



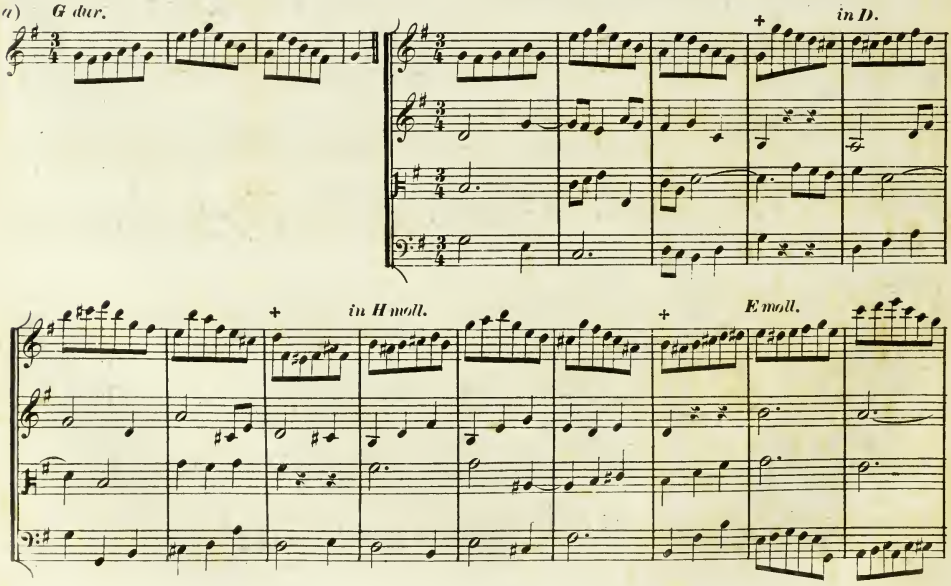
8. Var.

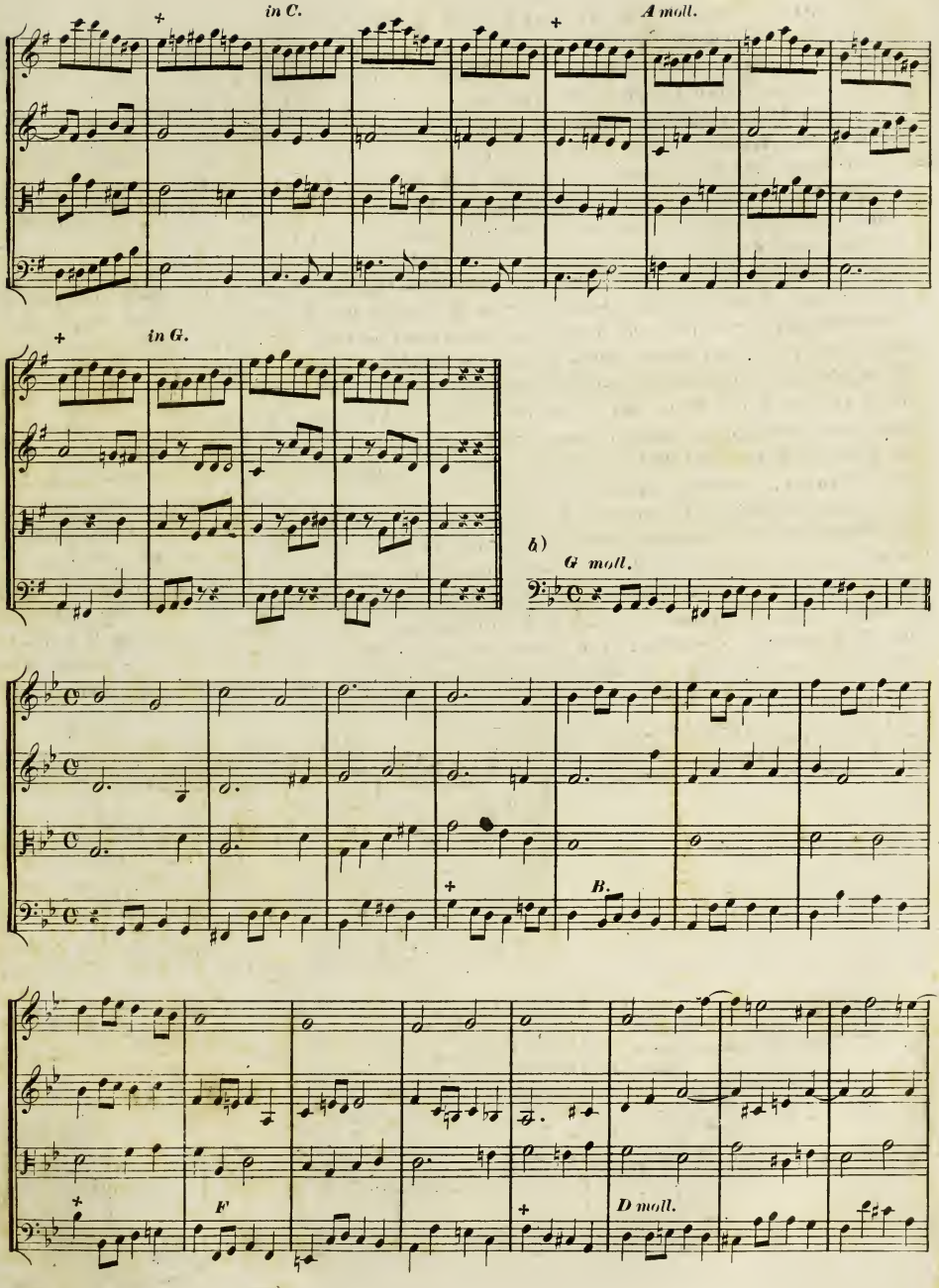


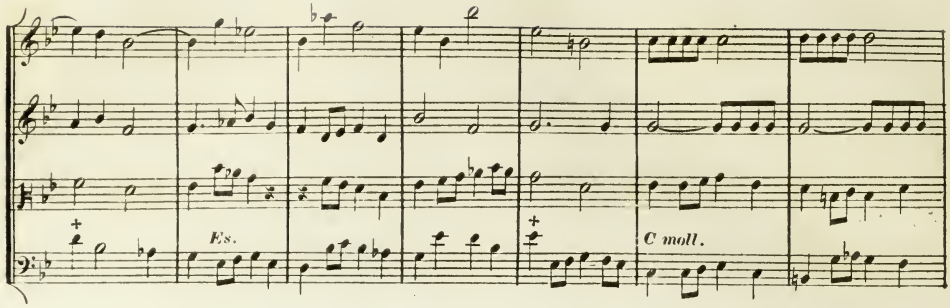
§ 11.

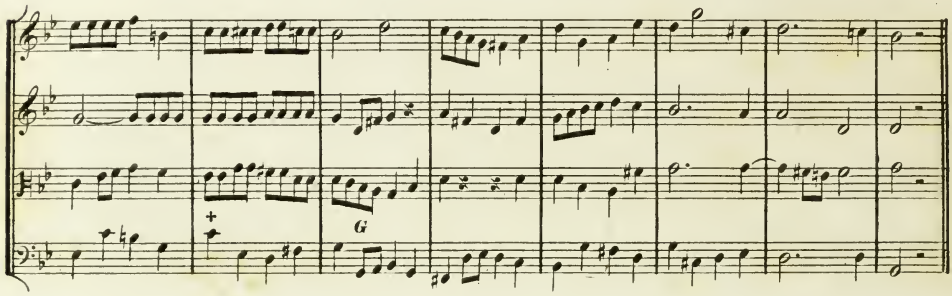
Bis jetzt fanden die Uebungen auf folgende Weise statt: Zweistimmig zu einem festen Gesange (*Choral*) den Contrapunct, sowohl unten als oben zu setzen: Dreistimmig den Choral in der Ober- Mittel- und Unterstimme anzuwenden; Vierstimmig den Choral in jede der vier Stimmen zu geben. Diese Beispiele gelangten alle in *Dur* und *Moll*, Note gegen Note, zur Ausführung. Zur Uebung in den Durchgangsnoten wurde ein einstimmiger Gesang aufgestellt und auf verschiedene Weise varirt. Auch ein Motiv, zweistimmig Choralmässig gewählt, wurde sowohl in der Ober- als Unterstimme auf dieselbe Art, mit, vom Thema, beibehaltenen festen Gesange varirt. Endlich war zu einem vierstimmigen Chorale jede Stimme auf zweierlei Art zu variren, wobei die übrigen drei Stimmen des vom Thema immer ohne eine Veränderung blieben.

Nun möge der Lernende sich zur Uebung einen Gesang von mehreren Takten aufschreiben oder irgend einen beliebigen kurzen Gesang als Aufgabe wählen und denselben dann vierstimmig zu setzen suchen. Dieses gewählte Motiv sollte in alle verwandten Töne transponirt und beim Schlusse desselben immer eine passende Modulation angewendet werden, um es in einem der fünf verwandten Töne wiederhohlen zu können. Beim letzten wiederhohlten Tone modulirt man nach dem Haupttone, um durch diese Verfahrungsweise den Schluss in der Tonica zu bilden. Dieser gewählte Gesang lässt sich nicht nur in der Ober- und Unterstimme, oder in einer der Mittelstimmen ausführen, sondern auch wechselweise bald in dieser, bald in jener Stimme modulirend wiederhohlen. Jede Stimme kann sich in einer beliebigen Notengattung ohne Zwang bewegen und nach Willkühr auch mit einer Andern kreuzen, nur suche man darauf Rücksicht zu nehmen, dass in harmonischer Beziehung immer neue Gestalten hervortreten. Zu dieser Uebung wäre am zweckdienlichsten anzurathen, sich die Schlüssel eines Streichquartetts zu wählen, nehmlich: zwei Violin- einen Alt- und einen Bass-Schlüssel. Als Behelfe zu dieser Uebung mögen folgende drei Beispiele dienen. Mit dem Zeichen + ist immer der Schluss des Beispiels angedeutet. Bei *a*); Erstes Motiv in *G dur*, in der Oberstimme, in jede seiner verwandten Töne transponirt. Bei *b*); Zweites Motiv in *G moll*, in der Unterstimme, ebenfalls in jede seiner verwandten Töne transponirt. Bei *c*); Drittes Motiv in *D dur* in alle verwandten Töne transponirt und durch alle Stimmen durchgeführt.

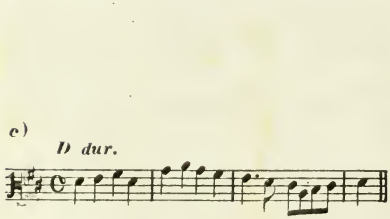


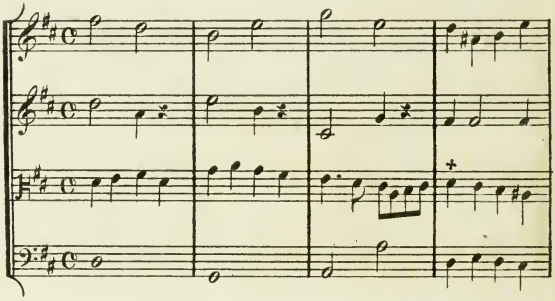

in C.
A moll.
in G.
b)
G moll.
B.
F
D moll.

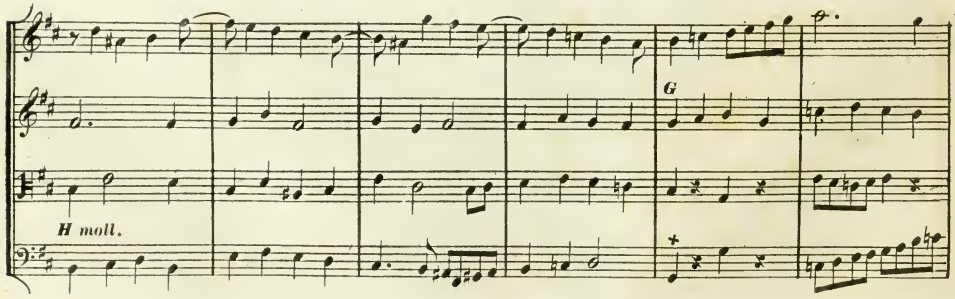


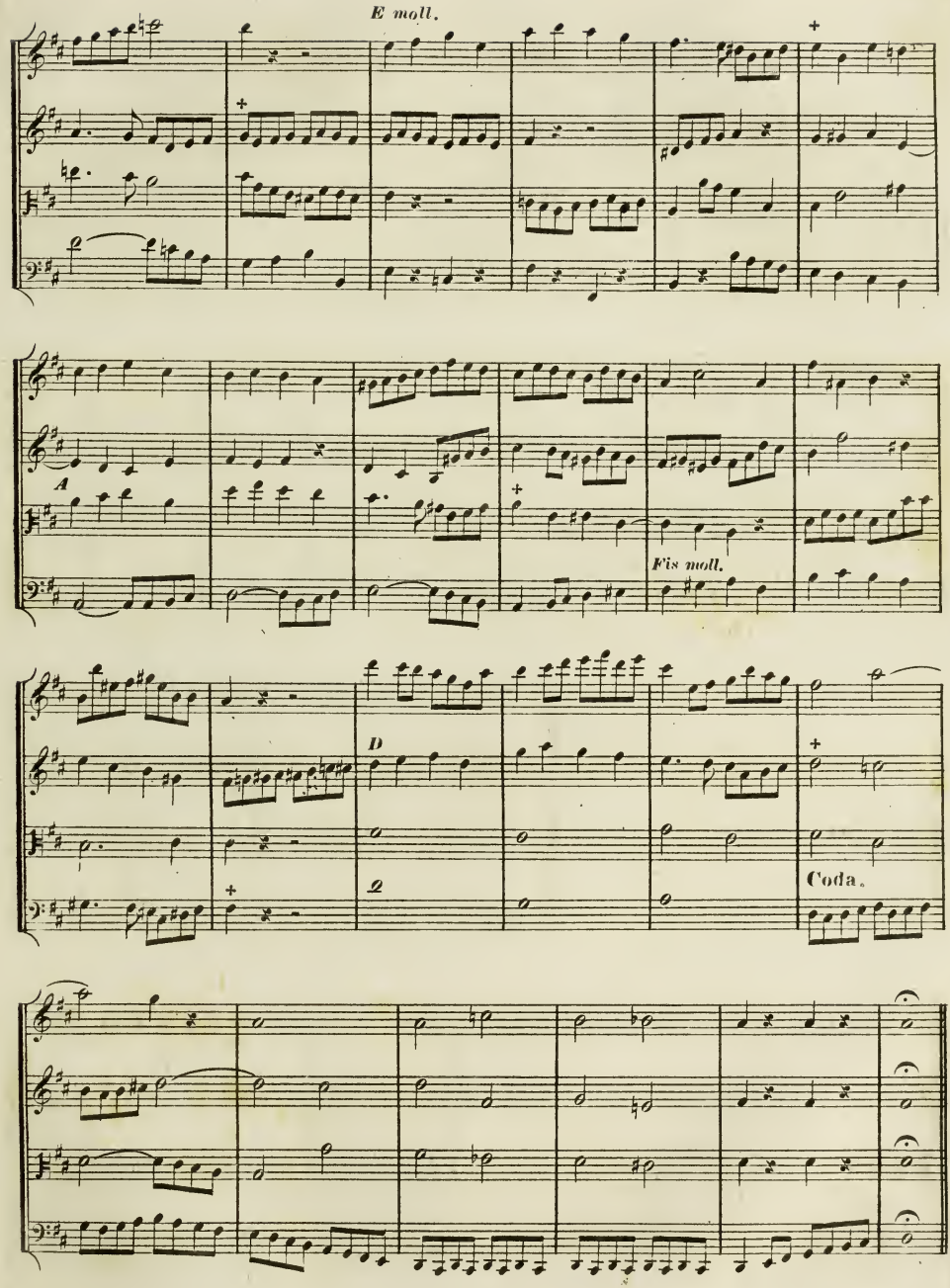


c)





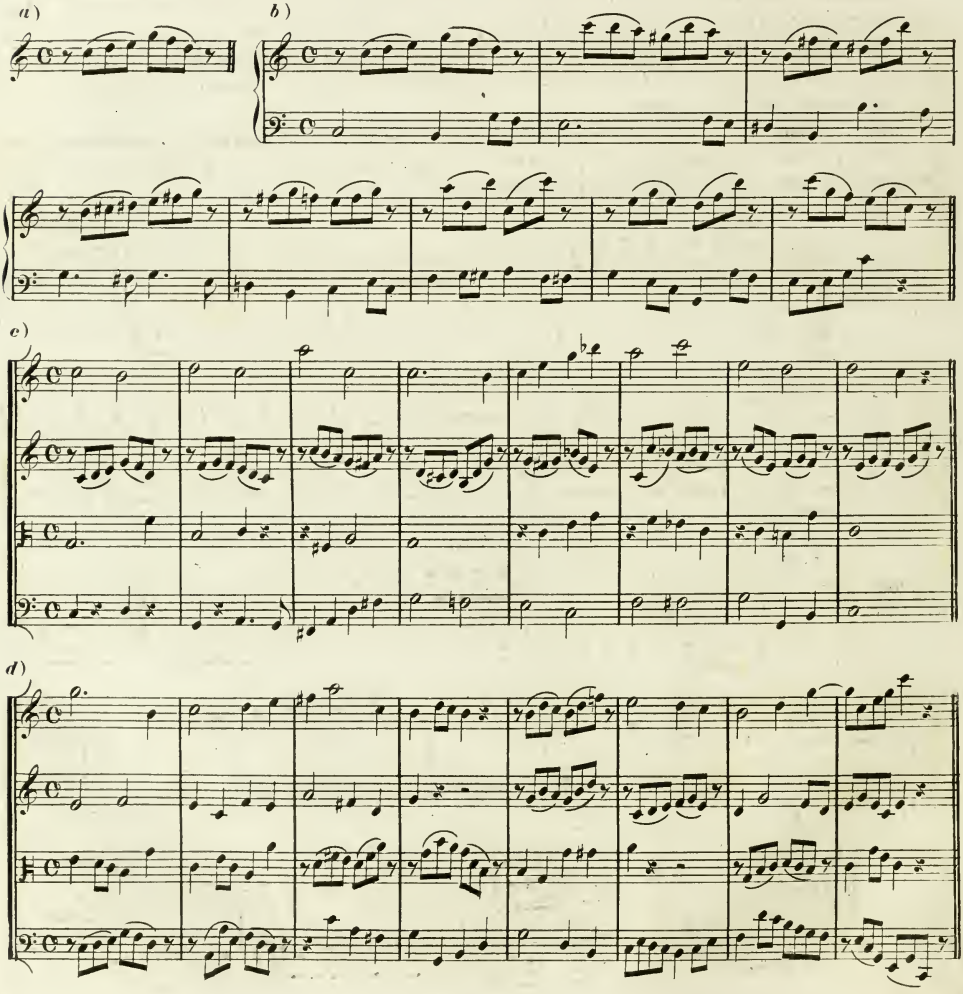



E moll.
A
Fis moll.
D
2
Coda.

§ 12.

Von der Nachahmung.

Die Nachahmung besteht entweder in der ganz freien Wiederhohlung einer Notenfigur, oder in der Nachbildung eines kurzen Satzes in bestimmten Intervallen, als: im Einklang; in der Ober- oder Unter-*Secunde*; in der Ober- oder Unter-*Terz*, u. s. f. bis einschliessig in der Ober- oder Unter-*Octave*. Bei der freien Nachahmung einer Notenfigur, welche im zwei- oder mehrstimmigen Satze, bloss in einer Stimme beibehalten, aber auch bald in diese oder jene Stimme versetzt werden kann, ist nur auf gleichen Notenwerth und in harmonischer Hinsicht auf Abwechslung die gehörige Aufmerksamkeit zu verwenden. Die gewählte Notenfigur *a*) ist z. B. bei *b*) zweistimmig in der Oberstimme, bei *c*) vierstimmig im *Alt*, und bei *d*) in allen Stimmen abwechselnd durchgeführt.



§ 13.

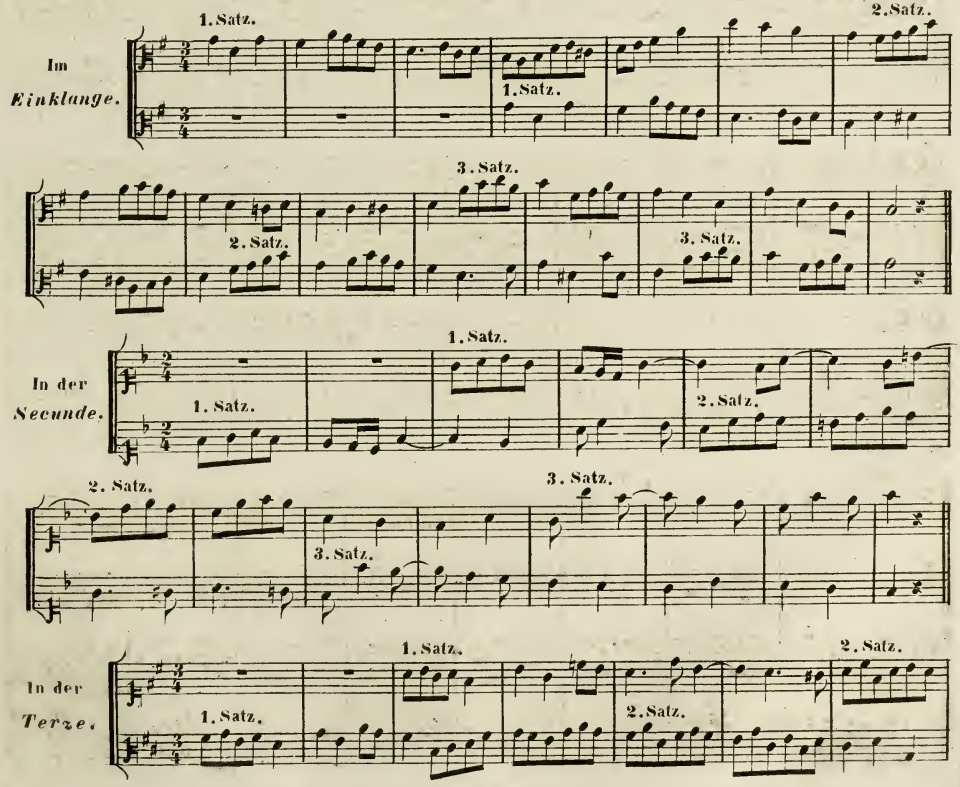
Was die theilweise Nachahmung in bestimmten Intervallen anbelangt (gleichviel ob der Satz zwei = drei = oder mehrstimmig ist) mag Folgendes zur Richtschnur dienen. Man wähle sich einen kurzen Gesang von einem oder zwei Takten; in Bezug auf die Länge oder Kürze eines Satzes hat keine andere Regel zu gelten, als dass der Zuhörer denselben mit Leichtigkeit beibehalten kann.

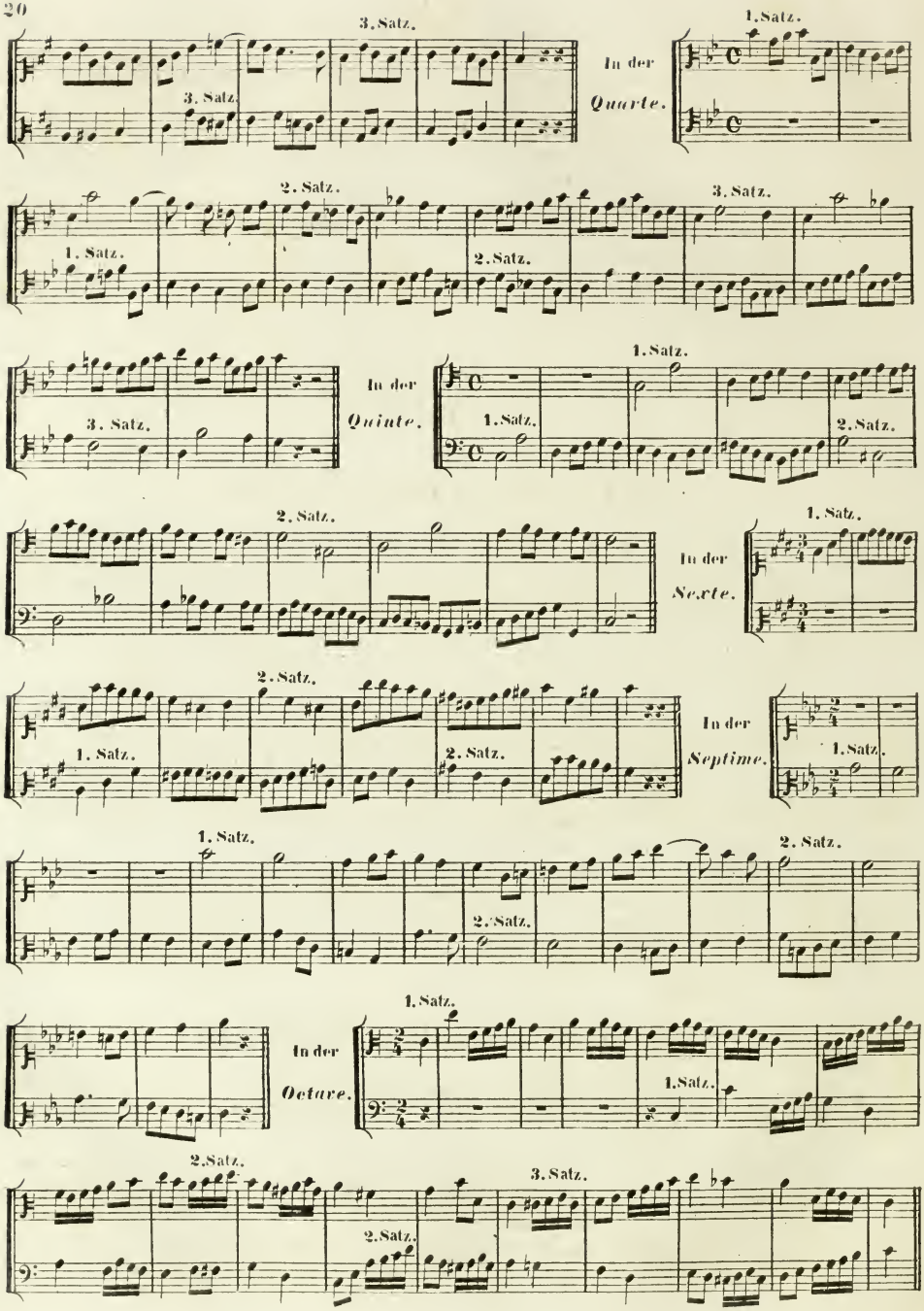
Nachdem der Gesang, in der dazu gewählten Stimme sein Ende erreicht hat, wiederhohlt ihn eine andere Stimme in einem bestimmten Intervalle, (z. B. Ist die Nachahmung in der *Oberterz*, so mus die Antwort durchaus eine *Terz* höher gesetzt seyn,) wozu die vorhergehende Stimme einen freien Contrapunct bildet. Dann tritt wieder ein neuer Satz ein, welcher abermahls beantwortet wird. Eine ähnliche Verfahrungsweise Satz für Satz, ist bis zum Schlusse zu beobachten.

Steigende Intervalle sollen mit steigenden und fallende mit fallenden beantwortet werden. Was die Tonart betrifft, so ist man nicht gebunden, in eben derselben auch zu antworten.

Nun folgen einige Beispiele für die theilweise Nachahmung in gerader Bewegung, vom Einklange angefangen bis zur *Octave*, welche die Lernenden bei den vorzunehmenden Uebungen fleissig als Vorbild benützen sollen.

Die Nachahmung wird auch eingetheilt; in die vergrösserte, verkleinerte, unterbrochene, frei- und streng = verkehrte, rückgängige, verkehrte rückgängige u.s.w. Die vorzüglichern der hier aufgezählten Arten sollen in diesem Lehrbuche später zur Sprache kommen.




3. Satz.
3. Satz.
In der
Quarte.
1. Satz.
2. Satz.
3. Satz.
1. Satz.
2. Satz.
3. Satz.
In der
Quinte.
1. Satz.
1. Satz.
2. Satz.
2. Satz.
In der
Sexte.
1. Satz.
2. Satz.
1. Satz.
2. Satz.
In der
Septime.
1. Satz.
1. Satz.
2. Satz.
2. Satz.
1. Satz.
In der
Octave.
1. Satz.
2. Satz.
3. Satz.
2. Satz.

§ 14.

Von der einfachen Fuge überhaupt.

Die Fuge ist auch nichts Anderes als eine Nachahmung, welche aus dem Führer (*Thema*) und dem Gefährten (*Antwort*) besteht; nur unterliegt die Antwort besonderen Regeln, von denen der Reihe nach Erwähnung geschehen wird.

Bei der Bildung einer Fuge, sie mag zwei = drei = oder mehrstimmig seyn, ist hauptsächlich zu berücksichtigen, ob sie von Singstimmen allein vorgetragen werden soll, oder ob die Singstimmen durch Instrumente eine Begleitung erhalten.

Ist die Fuge bloss durch Gesangsmittel auszuführen, so kann der Tonsetzer wohl auch Dissonanzen, die sonst keiner Vorbereitung bedürfen, hier frei eintreten lassen, doch ist immer darauf zu sehen, dass sie vom Sänger ohne Schwierigkeit zu executiren sind.

Wenn der Vocalgesang durch Musik = Instrumente unterstützt wird, so lässt sich eine schwerere Fortschreitung der Intervalle in Anwendung bringen. Bei einer Instrumentalfuge, können schon kühnere Wendungen und grössere Sprünge in der Fortschreitung statt finden; doch ist hier wohl zu unterscheiden, ob dieselbe für Streich = oder Blas = Instrumente componirt ist: denn im letzteren Falle sind des Athemholens wegen die nöthigen Pausen nicht ausser Acht zu lassen.

§ 15.

Vom Thema (Führer) in der Fuge.

Das Thema kann mit jedem Takttheile und jeder Stufe der Tonleiter, so wie mit einer chromatischen Note anfangen; der Schluss aber soll auf einen schweren Takttheil mit einer diatonischen Note fallen. Nur der Text bei Singfugen erfordert oft, der weiblichen Verse wegen, dass der Schluss auf einen leichten Takttheil falle.

Auch können viele chromatische Noten im Laufe des Führers angewendet werden, welche den Namen chromatische Fugensätze erhalten.

In Bezug auf die Länge und Kürze des Themas gibt es keine bestimmte Regel.

Der Gesang dabei soll natürlich und dem Zuhörer leicht fasslich seyn.

Für die Singstimmen ist der Umfang schon beim Thema zu beobachten.

Alle Verzierungen, mit Ausnahme der langen Vorschläge und Triller bei längeren Notengattungen, können den Fugensatz entkräftigen.

Wenn das Thema modulirt, so wird es doch wieder am Schlusse entweder in die Haupttonart oder in die Dominante desselben zurückgeführt.

Es lassen sich alle Fortschreitungen der Intervalle in Anwendung bringen, nur sollen übermässige *Quint* = und *Sext* = Sprünge vermieden werden.

Was die übermässigen *Terz* = und *Octav* = Sprünge betrifft, so biethet sich hiezu ohnehin keine Gelegenheit dar.

§ 16.

Von der Antwort (Gefährte) in der Fuge.

Unter der Bezeichnung: Antwort ist die Wiederhohlung des Themas, versetzt in ein anderes Intervall zu verstehen.

Zur Gestaltung einer eigentlichen Fuge wird als regelmässig und natürlich nur die sogenannte Quintenfuge angewendet. Aller andern Gattungen der Fuge, als z. B. in der *Secunde*, *Terze etc.*, soll man sich nur in Mitte der Fuge als Wiederschläge bedienen. Da aber bei einer mehrstimmigen Fuge im Anfange manches Mahl auch in der *Octav* geantwortet wird, so könnte sie auch eine vermischte *Quinten* = (umgekehrt *Quarten* =) und *Octaven* = Fuge heissen.

Der Führer fängt gewöhnlich mit der Fuge allein an; der Gefährte tritt meistens bei der letzten Note desselben ein; doch kann dieses Eintreten auch schon früher Statt finden, und in diesem Falle lässt sich der Schluss, des Themas in der Antwort, erkennen.

Um eine geregelte Antwort zu erhalten, wird bei der Fuge die harmonische Theilung der *Octave* angewendet, nähmlich: von der *Tonica* bis zur *Dominante* und von der *Dominante* bis zur *Octave*, oder mit andern Worten: von der ersten Stufe bis zur *Quinte* oder fünften Stufe, und von der fünften Stufe bis zur *Octave* oder achten Stufe; z.B. von *c* bis *g*, und von *g* bis *c*, versteht sich aufwärts gezählt.

Bei dieser Theilung wird als Regel festgesetzt, dass sowohl zu Anfang als am Ende, der ersten Stufe die fünfte, und der fünften die erste Stufe, antworten muss.

Beim Anfange einer Fuge liegen dem Führer und dessen Gefährten immer zwei Tonleitern zum Grunde: nähmlich die Tonleiter des Haupttons und dessen *Dominante*, und eine Ausnahme von dieser Regel hat nur dann zu gelten, wenn die Antwort in der *Octave* erfolgen sollte. Wenn z.B. die Fuge in *c* angenommen wird, so geschieht ihre Theilung auf folgende Weise:

c, *d*, *e*, $\widehat{fg}$. | *a*, *h*, *c*. als Hauptton
g, *a*, *h*, *c*. | *d*, *e*, $\widehat{fg}$. als *Dominante*.

Dieses Verhältniss findet bei allen übrigen Tonleitern statt.

Das Fugenthema kann entweder in der *dur* oder *moll* Tonart liegen; die Antwort muss in derselben analogen Tonart ausgeführt werden.

Wenn im Thema steigende oder fallende Intervalle vorkommen, so kann der Gefährte nur durch Gegensätze, nähmlich mit steigenden oder fallenden Intervallen antworten.

Jede Notengattung, jede Pause, jeder Sprung, jede Modulation, kurz jede Musikfigur, welche im Thema vorkommt, muss der Gefährte getreu wiederhohlen, nur, wie schon erwähnt, in verwechselter Tonleiter.

Beim Eintritte des Gefährten hat man jedoch das Recht, die erste Note, wenn es nöthig ist, zu verlängern oder zu verkürzen; die letzte Note kann nach Belieben verkürzt oder verlängert werden.

Ende der ersten Abtheilung.

ZWEITE ABTHEILUNG.

§ 17.

Da das Thema mit jedem Tone der Tonleiter anfangen und auch enden kann, so mögen hier in Kürze nur solche Regeln folgen, welche sich ausschliesslich auf den Gefährten beziehen und die bei dieser Fugengattung auch von unsern Vorgängern angenommen wurden. Bis jetzt haben die grössten Meister im Bereiche der Tondichtung diese Regeln in Anwendung gebracht.

Die Regeln für den Gefährten, welche hier vorgeführt werden sollen, haben hauptsächlich beim Anfange einer Fuge in Wirksamkeit zu treten, im Laufe derselben ist sowohl für den Führer als den Gefährten mehr Freiheit gestattet.

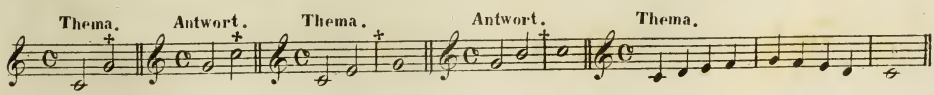
Der Führer kann nicht nur von einer tiefern, sondern auch von einer höhern Stimme die Antwort erhalten, und dieselbe erfolgt immer nach Erforderniss des Führers: in der Ober = *Quint* oder Unter = *Quart*, oder umgekehrt, in der Ober = *Quart* oder Unter = *Quint*.

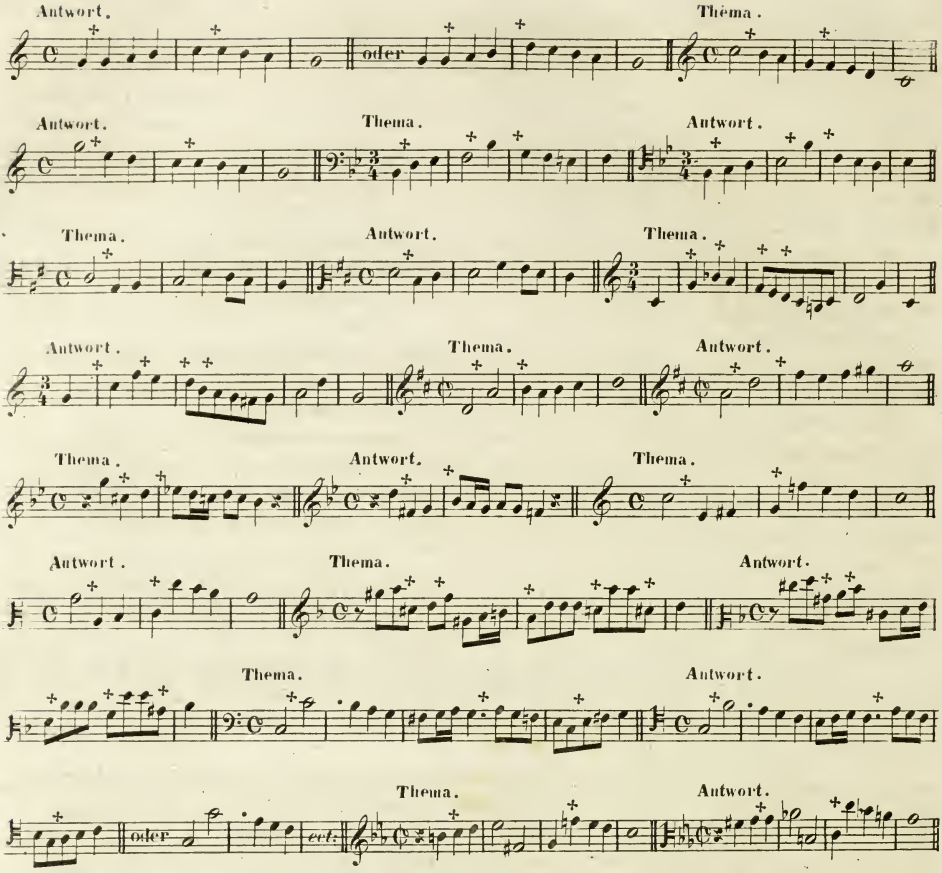
Als eine allgemeine Richtschnur hat nachstehende Andeutung zu gelten: Die Melodie, welche beim Thema im Haupttone liegt, soll in einer ähnlichen Wiederhohlung in der *Quint* beantwortet werden; modulirt das Thema vom Haupttone in die *Dominante*, so modulirt die Antwort von hier angefangen in die *Tonica*; wenn sich der Fall ereiguet, dass im Thema die Modulation nach der *Dominante* geschieht, und von da wieder im Haupttone zurückkehrt, so ist die Antwort, wo die Modulation beim Thema vor sich geht, bei diesen Puncten, in den versetzten Tonleitern zu wiederhohlen.

Die Fugensätze, welche mit der *Secunde*, *Terze*, *Quarte*, *Sexte* oder *Septime* des Haupttons anfangen, werden gewöhnlich mit denselben Stufen in der *Dominante* beantwortet; doch finden sich auch Beispiele, dass, um die Vorzüge des Gesanges zu erhöhen, die *Secunde* im Führer mit der *Quinte*, die *Sexte* mit der *Secunde* des Haupttons und die *Septime* mit der *Sexte* der *Dominante* im Gefährten beantwortet werden.

Da die harmonische Theilung der *Octave*, von der *Tonica* bis zur *Dominante* fünf Stufen, und von der *Dominante* bis zur *Octave* (versteht sich aufwärts gezählt) nur vier Stufen beträgt, so erleidet die Antwort im Laufe des Satzes, um nicht gleich Anfangs in eine fremde Tonleiter zu gerathen, oft Veränderungen in der Fortschreitung der Intervalle. Die Veränderung darf aber nie mehr als eine Stufe betragen. Im nöthigen Falle kann also auf folgende Weise geantwortet werden: Dem *Unison* durch die *Secunde*; der *Secunde* durch die *Terze* oder durch den *Unison*; der *Terze* durch die *Quarte* oder durch die *Secunde*; der *Quarte* durch die *Quinte* oder durch die *Terze*; der *Quinte* durch die *Sexte* oder durch die *Quarte*; der *Sexte* durch die *Septime* oder durch die *Quinte*; der *Septime* durch die *Octave* oder durch die *Sexte*; der *Octave* durch die *Septime*; aber die verminderte *Septime* ist immer mit der verminderten *Septime* zu beantworten.

Hier dürften zum Schlusse einige Beispiele am Platze seyn, welche die Antwort auf das Thema zum Gegenstande haben. Die Veränderung der Intervalle in der Antwort im Vergleiche zum Thema ist durch das Zeichen + angedeutet. Jeder kann sich mit Leichtigkeit diese Veränderung entziffern.





Anmerkung. Da es in allen Zweigen der Kunst Ausnahmen von bestehenden Regeln gibt, so hat eine solche auch hinsichtlich der Beantwortung bei der Fuge Statt, wenn anders für ein Abschweifen vom gere gelten Wege gegründete Ursachen vorhanden sind. Auf manches Thema kann nähmlich die Antwort ganz regelrecht erscheinen; wenn aber der Effekt des Gesanges dabei leiden sollte, so ist die Ausnahme oft mehr als die Regel zu empfehlen.

§ 18.

Regeln zur Bildung einer einfachen, zweistimmigen Fuge.

Das Thema, gleichviel ob es in der Ober = oder Unterstimme liegt, fängt gewöhnlich allein an; beim Schlusse, oder vor dessen gänzlicher Beendigung, tritt die Antwort ein, wozu die erste Stimme, aber nicht mit gleicher Notengattung den Contrapunct schafft.

Hierauf folgen mehrere Takte als Zwischensätze, jedoch nicht mit Figuren, welche dem

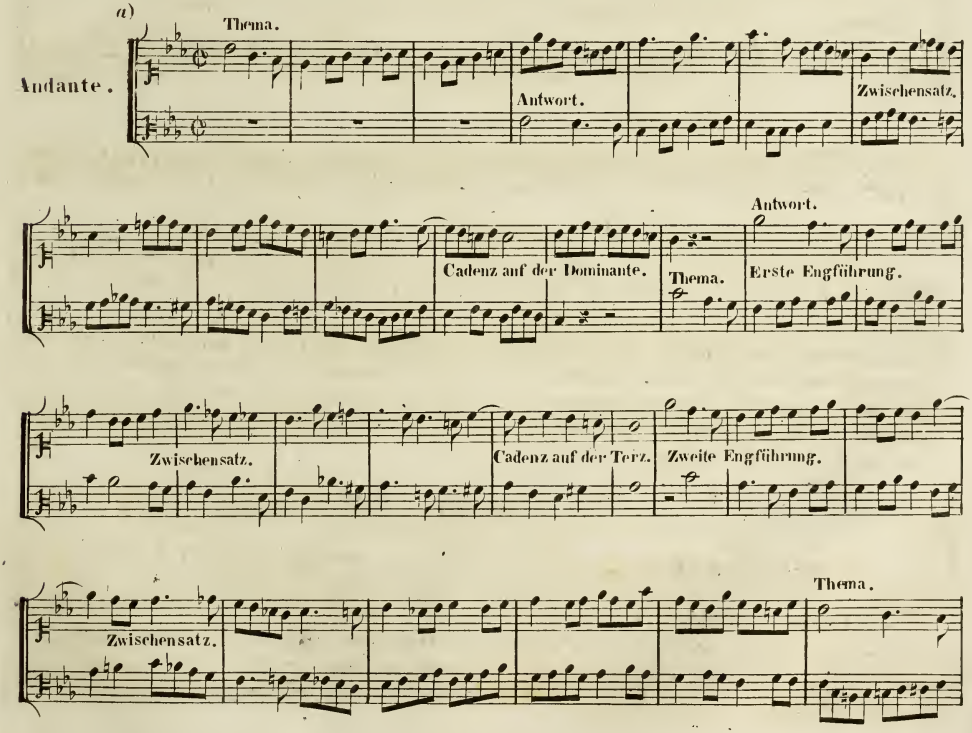
Thema oder Contrapuncte fremd erscheinen; auch sollen im Zwischensatze, so wie im Laufe der Fuge, keine kürzern Notengattungen angewendet werden, als zum Anfange beim Thema oder Contrapunct vorgekommen sind. Dieser Zwischensatz modulirt gewöhnlich nach der *Dominante* und bildet dann eine Halbcadenz, ohne beide Stimmen ruhen zu lassen; eine von den beiden Stimmen bewegt sich einige Takttheile, während die andere pausirt; ferner bringt jene Stimme, welche die Pausen hatte, wieder den Hauptsatz, worauf die Antwort schon früher eintritt (Engführung genannt) ehe der Hauptsatz geendigt hat. Gewöhnlich wird hier im Vergleiche zum Anfang das Eintreten der Stimmen verwechselt angewendet.

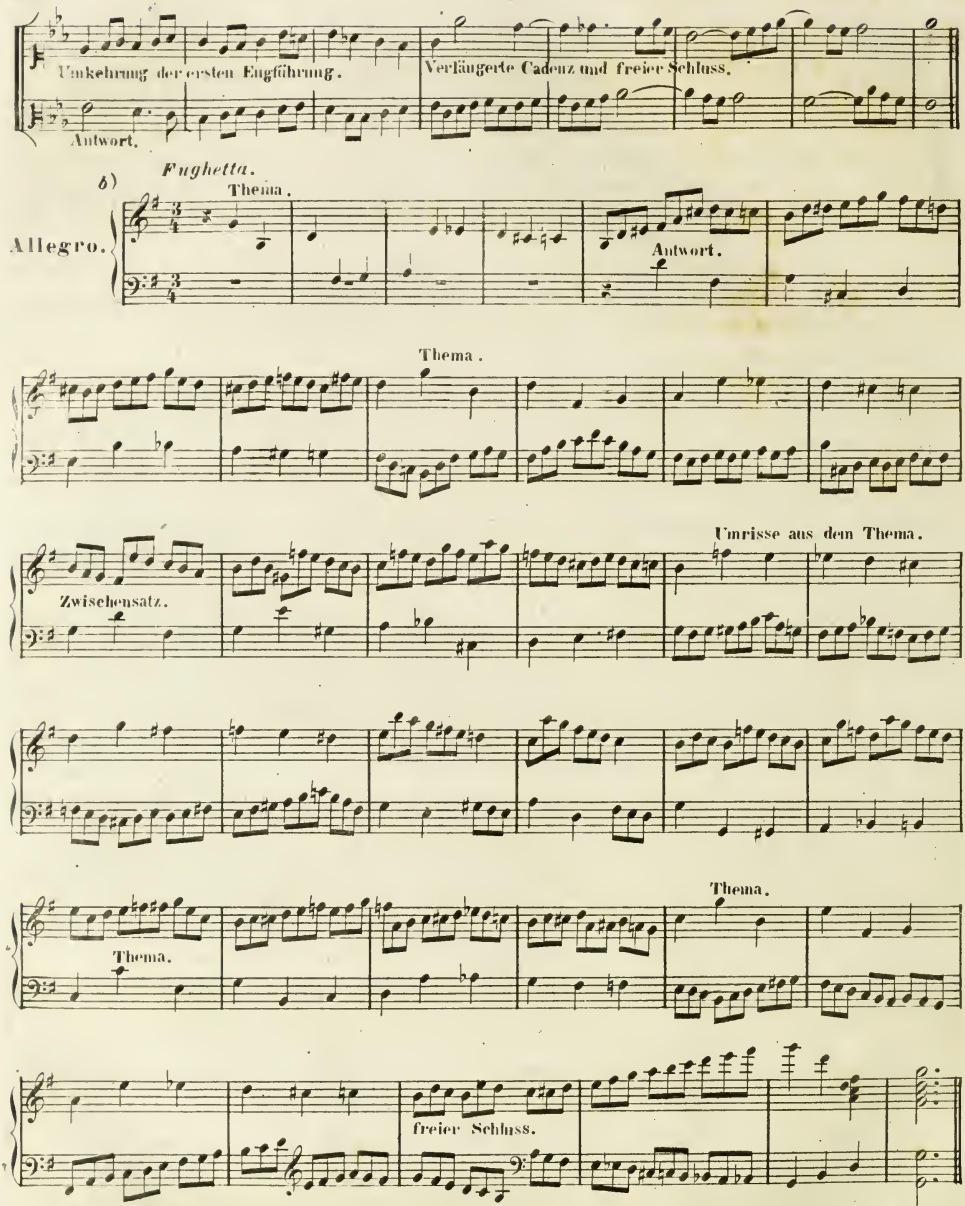
Wenn zum zweiten Mahle das Thema und die Antwort vorgeführt wurde, so erfolgt wieder ein Zwischensatz, welcher meist seine Cadenz nach der Oberterz oder Oberquint des Haupttons leitet, wo dann beide Stimmen fortschreiten oder ruhen können.

Dieses Verfahren ist nur bei der zweiten Cadenz erlaubt, denn es hat als eine Hauptregel zu gelten, dass die Fuge auf jeden Takttheil, wenigstens in einer Stimme eine anschlagende Note haben muss.

Dann gestaltet sich das Thema mit seiner Antwort noch gedrängter als bei der ersten Engführung; endlich kommt noch ein beliebiger Nachsatz, wo das Thema noch ein Mahl angeschlagen werden kann, und da nun die Fuge ihre nöthigen Bestandtheile erhalten hat, so wird die Modulation nach dem Haupttone geleitet, und darin geschlossen. Als Beispiele dienen, bei *a*) eine zweistimmige Vocal-Fuge; bei *b*) ein zweistimmiger fugirter Instrumentalsatz.

a)





Anmerkung. Wenn das Thema im Laufe der Fuge angebracht wird, und die Antwort dabei zugleich den Satz, entweder um zwei Takte, oder um einen oder einen halben Takt nachahmt, so ist diese künstliche Zusammenstellung mit den Namen Engführung zu bezeichnen. Je früher diese Nachahmung eintritt, desto künstlicher wird sie sich darstellen.

§ 19.

Regeln zur Bildung einer einfachen drei- und vierstimmigen Fuge.

Der Anfang kann mit jeder Stimme gemacht werden; eben so lässt sich die Antwort in jede beliebige Stimme legen. Die Einführung des Thema und dessen Antwort geschieht auf dieselbe Weise, wie bei der zweistimmigen Fuge. Die dritte Stimme bringt das Thema entweder mit dem Schlusse der zweiten Stimme, wobei aber oft eine Trug- (falsche) Cadenz erzeugt wird, oder es erfolgt ein kurzer Zwischensatz, um das Thema ungehindert eintreten zu lassen, wozu die zwei vorhergehenden Stimmen den Contrapunct bilden. Beim Eintritt der vierten Stimme können die drei Uebrigen den Contrapunct fortsetzen, oder es kann eine Stimme mit Pausen versehen werden. Im letzteren Falle sind die Pausen derjenigen Stimme zu geben, welche die Fuge angefangen hat.

Obwohl es im mehrstimmigen Fugensatz einerlei ist, welche Stimme zuerst antwortet, so behauptet doch die Antwort in der versetzten Tonleiter, vor jener in der *Octave* den Vorzug. Denn wie schon früher in Beziehung auf die Stimmlagen bemerkt wurde, so antwortet der *Tenor* dem *Discante*, und der *Bass* dem *Alte* immer um eine *Octave* tiefer, und eben so umgekehrt, der *Alt* dem *Basse*, und der *Discant* dem *Tenore* um eine *Octave* höher.

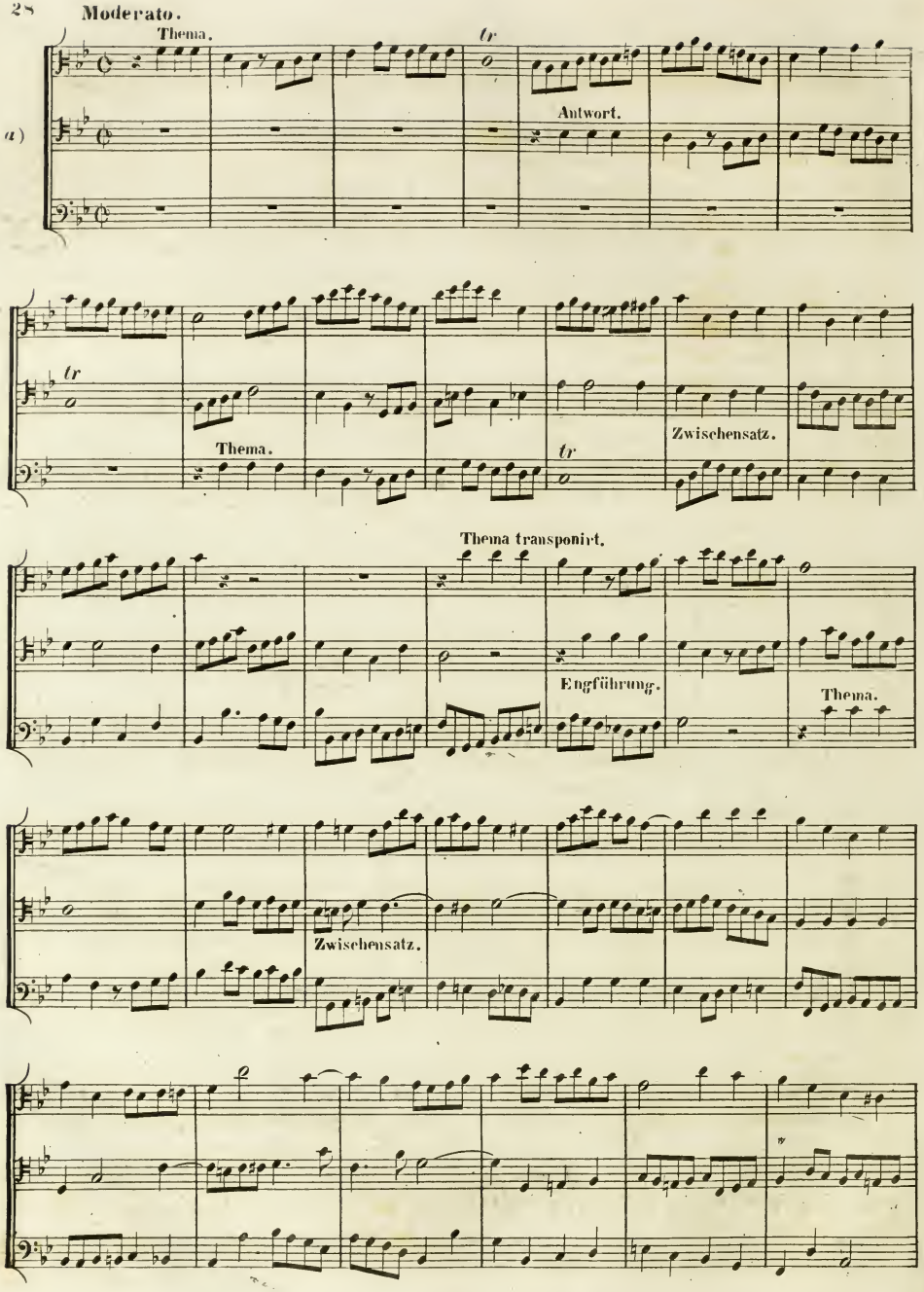
Wenn die Fuge mit einem schweren Takttheile beginnt, so ist auch die Antwort auf den schweren Takttheil zu geben; in entgegen gesetzter Weise muss der leichte Takttheil mit dem leichten Takttheile beantwortet werden; eine Ausnahme findet im Laufe der Fuge, besonders bei der Engführung, statt.

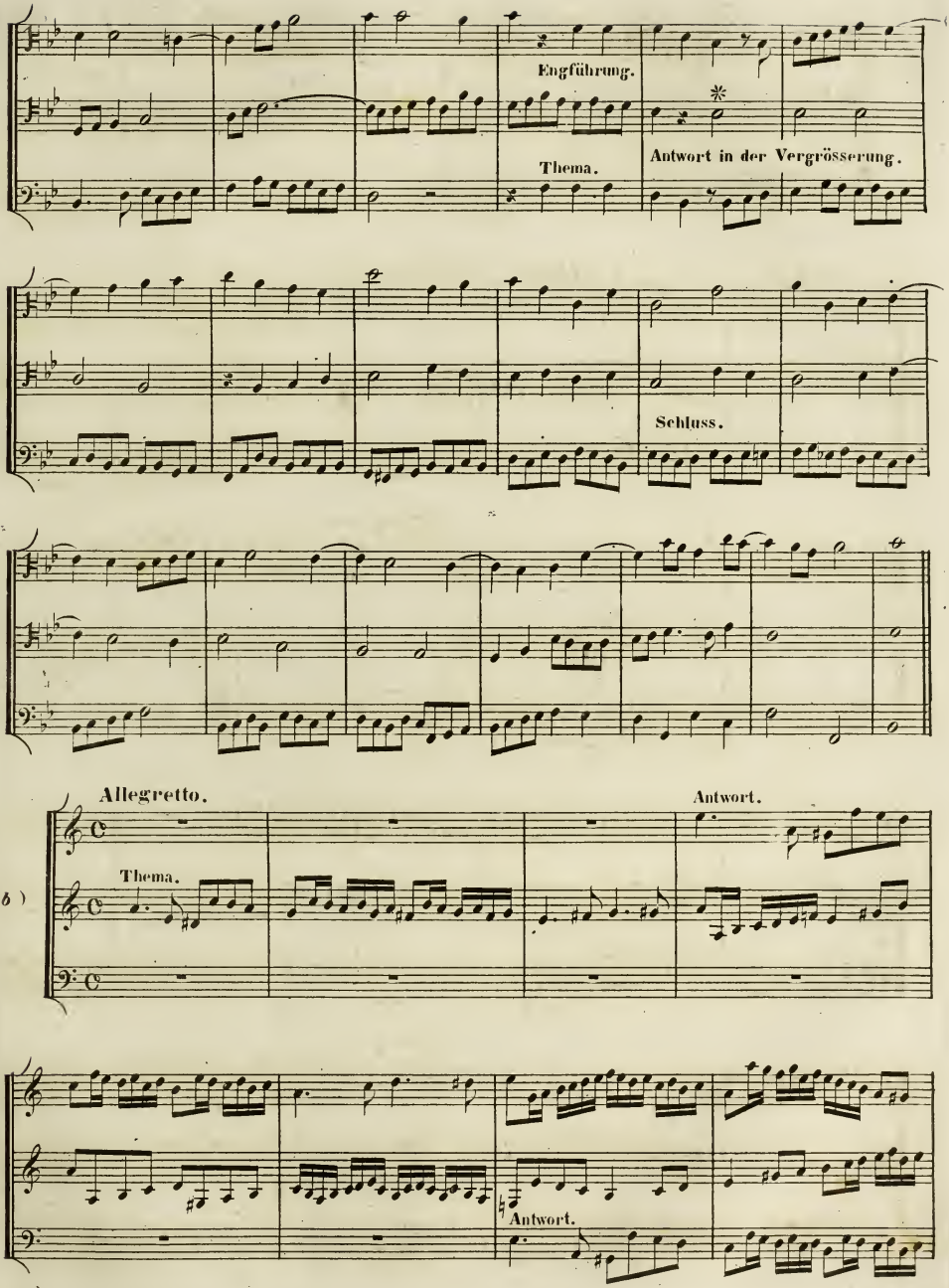
Hat jede Stimme ihren Hauptsatz beendigt, so erfolgt ein Zwischensatz, welcher gewöhnlich aus Umrissen (kurzen Ideen) modulirend die Fuge fortsetzt und in die *Dominante* zur Cadenz führt, wobei aber keine Ruhe mit allen Stimmen eintreten darf.

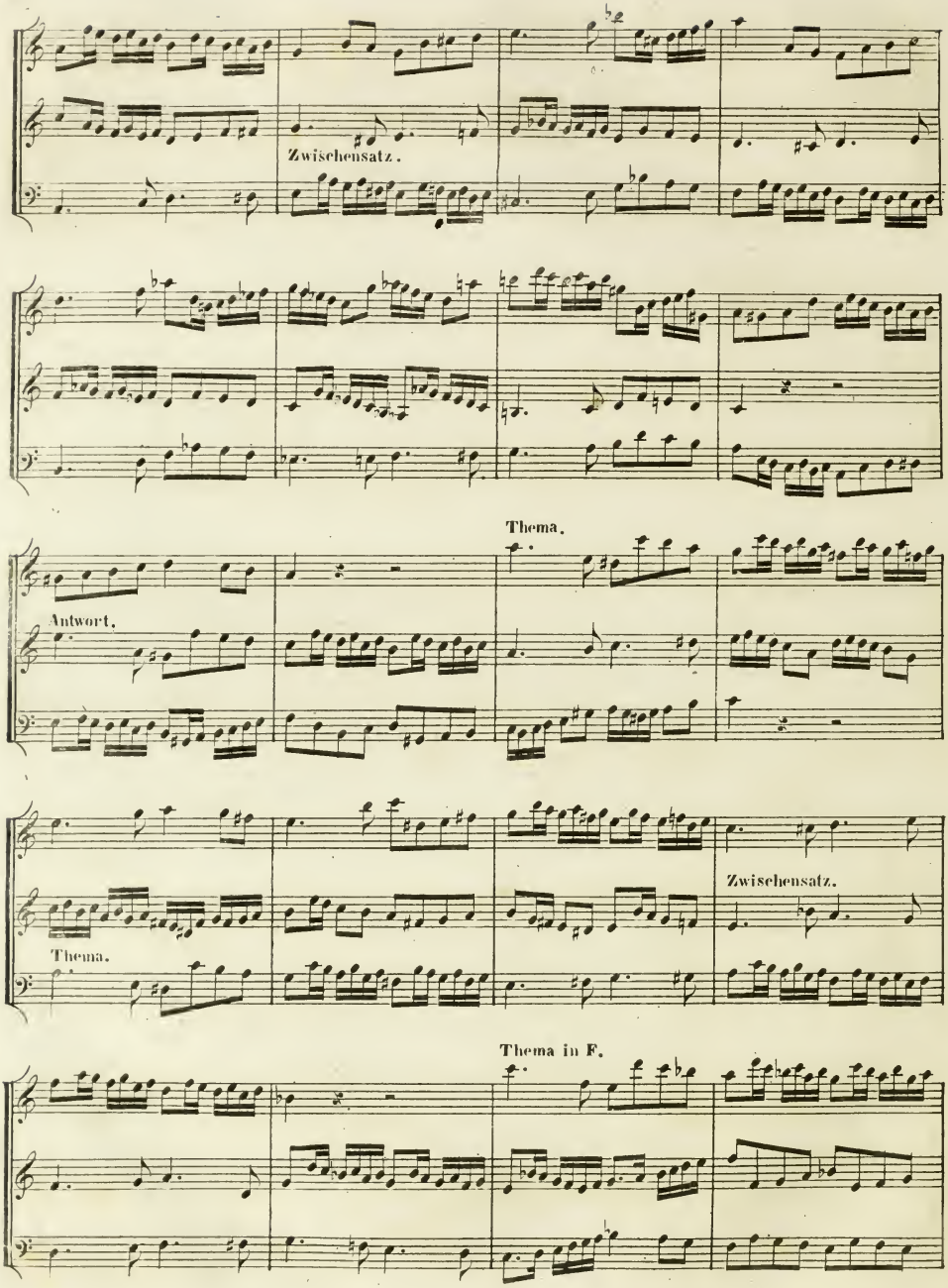
Hier beginnt der zweite Eintritt des Hauptsatzes, jedoch nur mit verwechselten Stimmen; jene Stimme nähmlich, welche beim Anfange das Thema im Haupttone vortrug, bringt den Hauptton jetzt in der *Dominante* und so umgekehrt. Jeder Stimme sind Pausen vor ihrem Eintritte zu geben, auch suche man beim zweiten Eintritte schon die Engführung anzuwenden. Nach dem zweiten Eintritt erfolgt wieder ein vermischter Zwischensatz, in welchem auch das Thema in einer oder der andern Stimme, aber in andern Tonleitern, entweder ganz oder theilweise eingeflochten werden kann. Dieser Zwischensatz, welcher, in Betreff der Takte-Anzahl, keiner Regel unterliegt, erzeugt gewöhnlich die Cadenz in der Ober- oder Unterterz des Haupttons, oder auch im Haupttone selbst, während bei dieser Modulation alle Stimmen entweder sich thätig zeigen oder ruhen können. Nun erfolgt die dritte Einführung mit dem Hauptsatze, wobei eine gedrängtere Engführung mit dem Thema beobachtet werden muss. Jedoch ist man hier nicht gezwungen, das Thema in jeder Stimme, ausgenommen in der zuletzt eintretenden, vollständig vorzutragen.

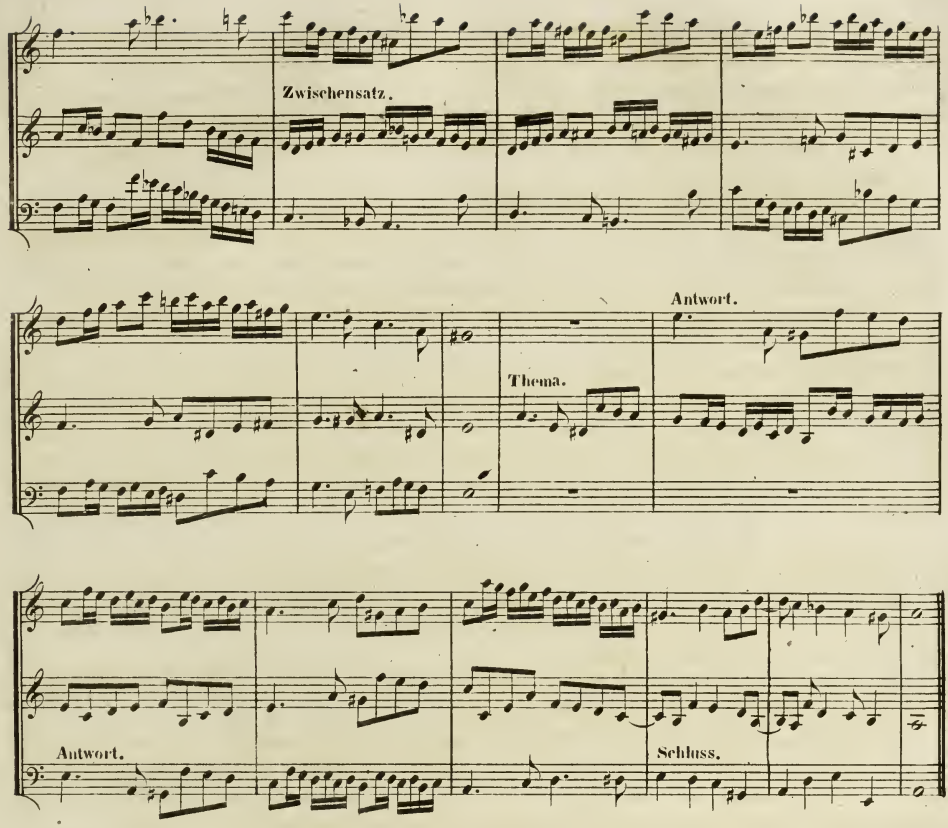
Zur nothwendigen Einübung mögen einstweilen zwei dreistimmige Fugen-Beispiele dienen, und zwar jenes bei *a*) für eine Vocal-, jenes bei *b*) für eine Instrumental-Fuge.

Es dürfte jedem Lernenden einleuchtend seyn, dass praktische Uebungen seinem Studium einen besonderen Vorschub leisten. Es möge daher für Vocal- und Instrumental-Stimmen mehrere geeignete Themas wählen, und dieselben im Fugensatze nach den vorausgegangenen Regeln zu bearbeiten suchen.


Moderato.
Thema.
tr
Antwort.
a)
tr
Thema.
tr
Zwischensatz.
Thema transponirt.
Engführung.
Thema.
Zwischensatz.


Engführung.
Thema.
Antwort in der Vergrösserung.
Schluss.
Allegretto.
Antwort.
Thema.
Antwort.


Zwischensatz.
Thema.
Antwort.
Zwischensatz.
Thema.
Thema in F.



§ 20.

Obwohl die bisher angeführten Regeln zur Bildung vollständiger Fugen hinreichen dürften, so sollen doch, ehe die vierstimmigen Fugen folgen, noch einige Puncte erklärt werden, welche im Laufe der Fuge zum Theile in Anwendung zu bringen sind.

Als eine Hauptzierde und als ein Kunstwerk in der Fuge ist die *Engführung* zu schätzen, daher soll gleich bei Erfindung des Thema darauf gesehen werden, ob sich dasselbe mit seiner Antwort in die Enge führen lässt. Ist das Fugenthema glücklich erfunden, so biethet die Ausarbeitung der Fuge eine viel geringere Mühe. Die Beispiele sind in den vorhergehenden Fugen angedeutet.

Unter dem Ausdrucke „*Vergrösserung*" versteht man ein Verfahren, wobei der Hauptsatz, welcher aus Achtel- oder Viertelnoten eingeführt wurde, diese Notengattung vergrössert wieder bringt, nähmlich: die Achtel- als Viertel- und die Viertel- als Halbenoten. Diese Ausführung ist mit keinen Schwierigkeiten verbunden. Wenn aber die Vergrösserung in der Engführung angebracht wird, wie dieses die Fuge in § 19 bei *a*) Zeichen ✲ zeigt, wo zu-

gleich das Thema in ihren gewöhnlichen Noten vorgetragen wird, so ist diese Verfahrungsweise als ein Glanzpunct der Fuge zu betrachten.

Der *Orgelpunct*, welcher erst bei vierstimmigen Fugen seine volle Wirkung hervorbringt, wird meist gegen Ende der Fuge angebracht, wo bei liegendem oder auch wiederholtem Basse auf der *Tonica* oder *Dominante*, die übrigen Stimmen sich in verschiedenen Nachahmungen und contrapunctischen Sätzen bewegen.

Von minderem Gehalte sind folgende Puncte:

Eine Beantwortung des Thema in der widrigen Bewegung, wobei nähmlich alle aufwärts stufen- oder sprungweise fortschreitenden Intervalle mit den nehmlichen stufen- oder springenden Intervallen abwärts beantwortet werden. Die gerade Bewegung ist stets natürlicher und deutlicher.

Die *Verkleinerung*, wobei in der Antwort die Viertel- in Achtel- und die Achtel in Sechzehntel-Noten verwandelt werden.

Es gibt noch mehrere Künsteleien dieser Art, die aber hier füglich unerwähnt bleiben können. Was die Modulation betrifft, so kann, nach Vollendung der Führer und den Antworten desselben, in den Zwischensätzen in verschiedene Töne ausgewichen werden. Hier ist jedoch sorgfältig zu vermeiden, sich nicht zu weit vom Haupttone zu entfernen, oder diese fremden Tonleitern nur kurz zu berühren; indem die verwandten Tonleitern immer mehr zur Einheit der Fuge beitragen.

Im Laufe der Fuge sind die Trugcadenzen stets von gutem Effekte.

Keine Stimme soll in der Fuge blos als Begleitung behandelt werden.

Auch ist darauf zu sehen, dass die Stimmen wechselweise ruhen.

Das Kreuzen der Stimmen kann willkührlich geschehen, wenn nur die tiefste Stimme immer einen regelmässigen Bass dabei bildet.

Nun folgen als Beispiele noch zwei vierstimmige Fugen, jene bei *a*) ist für die Singstimmen, jene bei *b*) für das Streichquartett componirt.

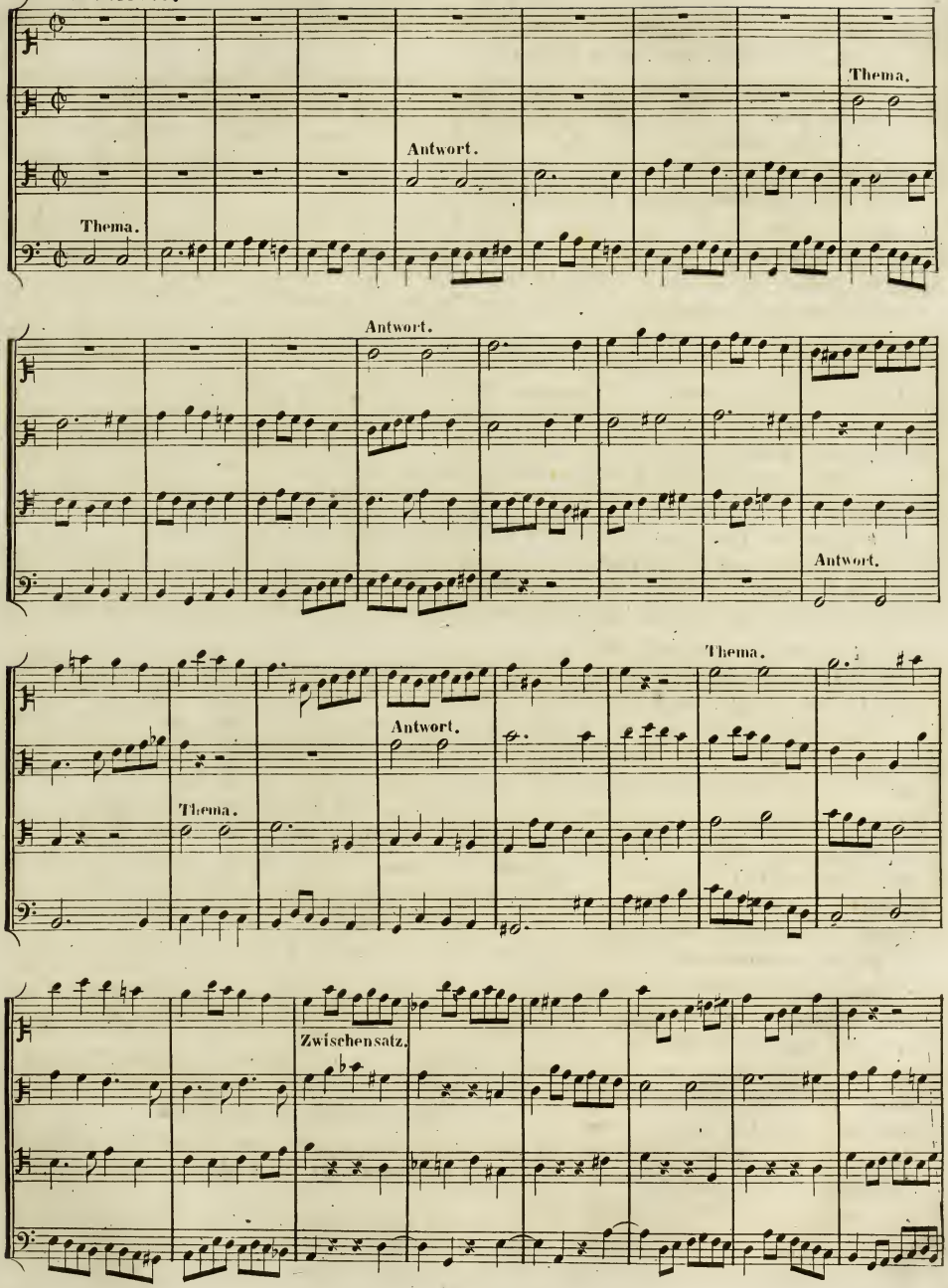
Demjenigen, welcher sich zu einem tüchtigen Contrapunctisten auszubilden gesonnen ist, muss das Studium der Fuge als vorzüglich Nutzen bringend empfohlen werden. Jeder Candidat soll daher in diesem Zweige der Tondichtung fleissige Uebungen vornehmen, und den Werken grosser Meister, welche sich in diesem Fache ausgezeichnet haben, alle Aufmerksamkeit widmen.

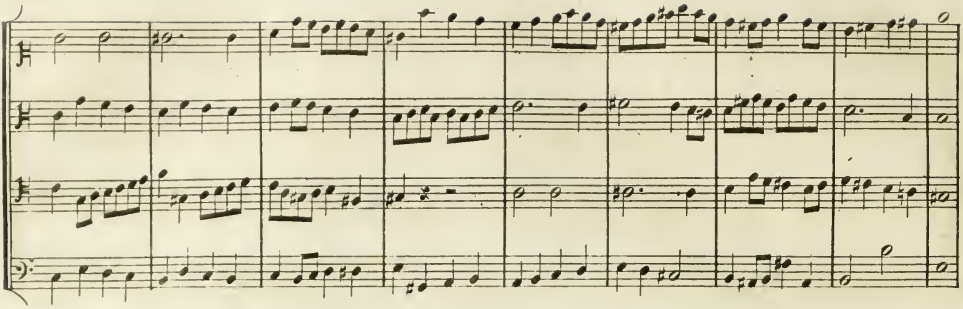
Es gibt auch vollständige Fugen in der Vergrösserung, und hat z.B. das Thema Viertel-Noten aufzuweisen, so erfolgt die Antwort in Halben-Noten. Ebenso werden auch Fugen in der Verkleinerung gebildet, wobei die Antwort im umgekehrten Verhältnisse erfolgt. Auf gleiche Weise finden sich Fugen in widriger Bewegung.

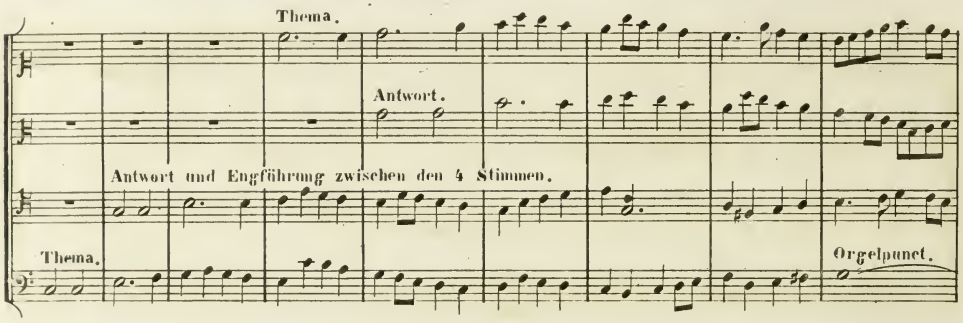
Die Fuge mit einem Chorale wird wie eine gewöhnliche Fuge, in den drei ersten Stimmen eingeführt; dann tritt die vierte Stimme mit dem Chorale ein, wozu die andern Stimmen den Contrapunct hervorrufen; hierauf nehmen die ersten Stimmen wieder den Fugensatz aber mit verwechseltem Eintritte, in derselben Anwendung, welche bei den vorausgegangenen Fugen Statt gefunden; wo endlich wieder der Choral eintritt. Der Choralgesang kann entweder immer in derselben Stimme beibehalten, oder wechselweise transponirend in verschiedene Stimmen gelegt werden.

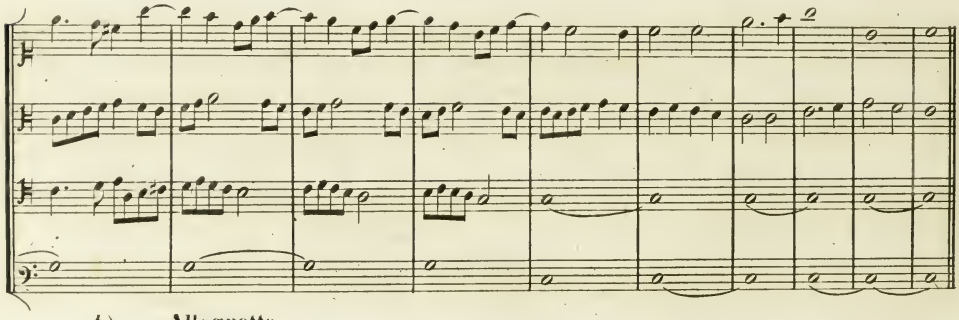
Im Laufe dieser Anleitung, bei den Vocal-Fugen, wo die Instrumente zur Unterstützung der Sänger dienen, oder beim Orchestersatze, soll ohnehin noch ein Mahl die Sprache auf Fugen zurückkommen.

a) Moderato.

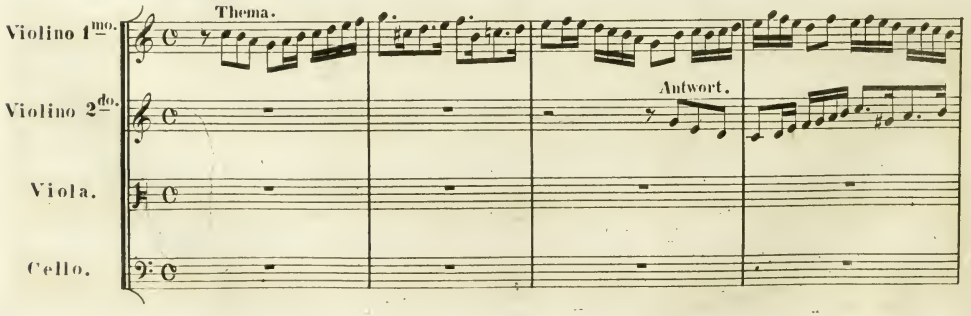

Thema.
Antwort.
Thema.
Antwort.
Antwort.
Thema.
Antwort.
Thema.
Zwischensatz.

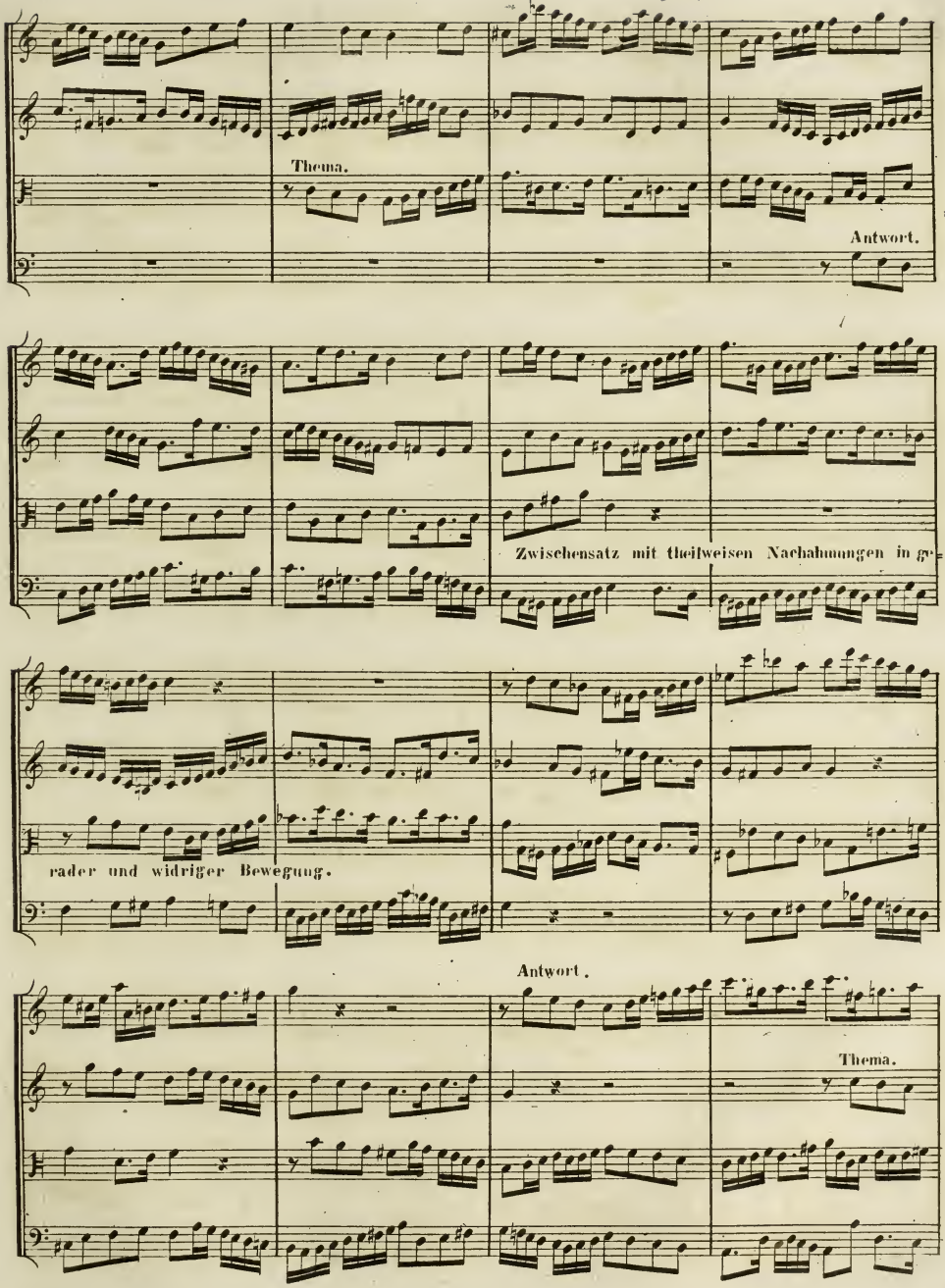


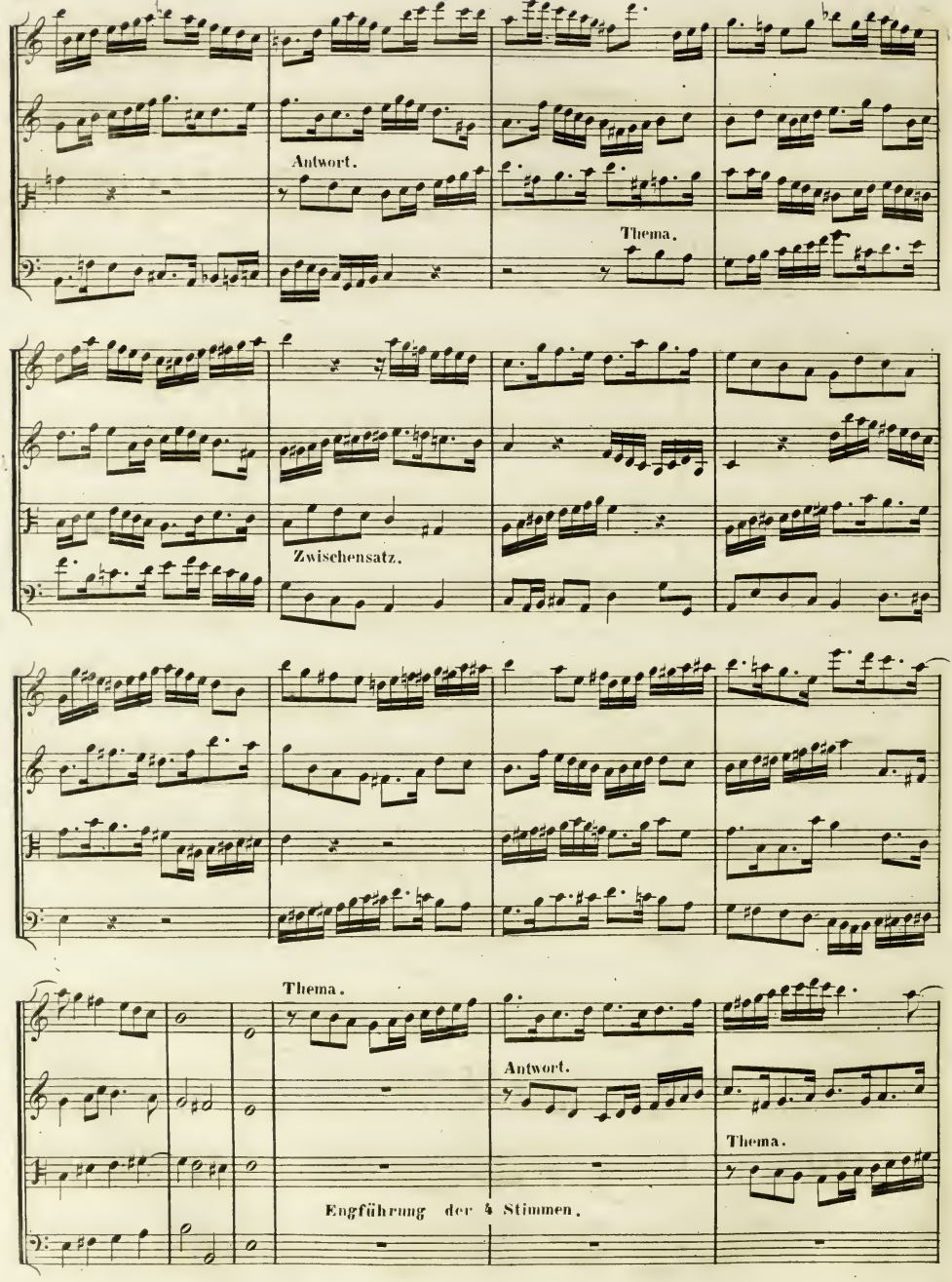


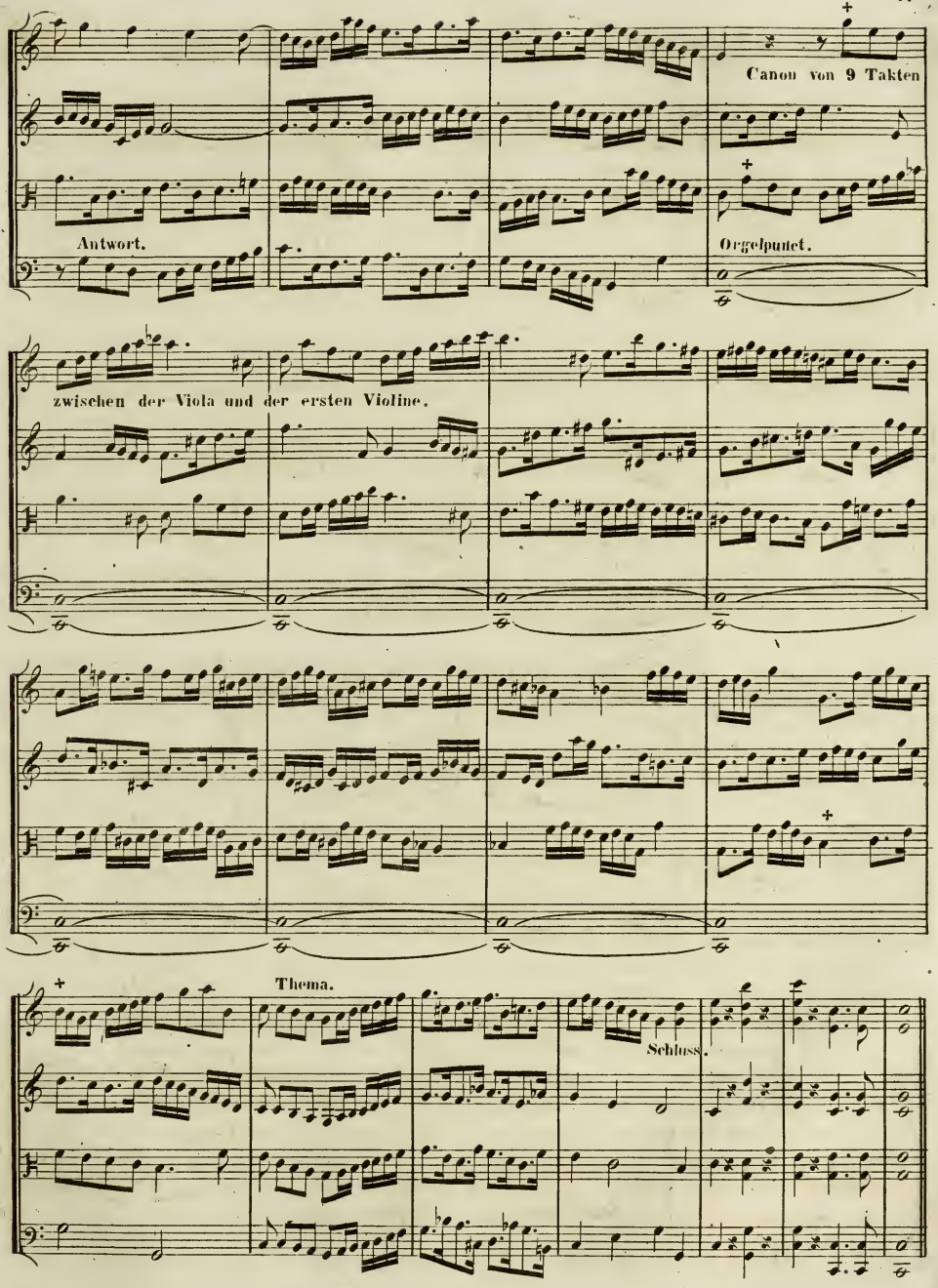


b) **Allegretto.**




Thema.
Antwort.
Zwischensatz mit theilweisen Nachahmungen in g
rader und widriger Bewegung.
Antwort.
Thema.


Antwort.
Thema.
Zwischensatz.
Thema.
Antwort.
Thema.
Engführung der 4 Stimmen.


Canon von 9 Takten
Antwort.
Orgelpunct.
zwischen der Viola und der ersten Violine.
Thema.
Schluss.

§ 21.

Kurzgefasste Regeln; die Melodie betreffend.

Eine Melodie kann entweder in *Dur* oder in *Moll* gesetzt seyn. Die Durtonart eignet sich mehr zu fröhlichen, munteren, pompösen, rauschenden und hellklingenden Gesängen; die Molltonart wird meistens bei traurigen, zärtlich klagenden, zornausdrückenden tiefjammernden Gesängen, angewendet. Aber für beide Tonarten finden oft Ausnahmen Statt, und es lässt sich auch eine komische Arie in *Moll*, und eine elegische in *Dur* mit recht guten Erfolge durchführen.

Wie bei der *Dur* - und *Moll* - Tonart zur Bezeichnung verschiedener Gefühle eine sorgfältige Wahl zu empfehlen ist, eben so verdient auch die Prüfung und Feststellung des Haupttons, in welchem der Gesang gesetzt werden soll, eine besondere Aufmerksamkeit.

Die Melodie richtet sich immer nach dem vorherrschenden Charackter, welchen sie ausdrücken soll, doch ist darauf gehörige Rücksicht zu nehmen, dass sie leicht ausführbar und gut fasslich sich darstelle.

Die Folge der Töne bildet kleinere oder grössere Ruhepuncte. Alle Töne können, bis zu einem Ruhepuncte, aus der Haupttonleiter genommen oder in der Modulation vorgeführt werden. Nur soll der Anfang die Haupttonart mit Deutlichkeit für das Gefühl und Gehör anschlagen.

Die Melodie ist fliessend und natürlich, wenn sich die Harmonie sogleich dazu fühlen lasst; sie erscheint im Gegentheile hart und zweckwidrig, wenn die Harmonie dazu auf künstliche Weise gesucht werden muss.

Die Töne in der Fortschreitung kleiner Intervalle, z. B. in der kleinen oder grossen *Secunde*, in der kleinen oder grossen *Terz*, eignen sich mehr zum Ausdrucke zarter, sanfter und trauriger Empfindung; die Freude so wie auch der Zorn wird durch erweiterte Intervalle, nähmlich durch die *Sext* - oder *Septimen* - Sprünge u. s. w; Stolz durch pompösklingende Umrisse, in welchen die Töne mehr steigend angebracht sind; ruhiger Schmerz mehr durch tiefe; Rache und Wuth meist durch getragene Töne, bezeichnet.

Was die Fortschreitung der übermässigen Intervalle anbelangt, so kann dieselbe, obwohl sie in den meisten Lehrbüchern keine Bewilligung erhält, oft in Melodien dennoch mit grosser Wirkung angebracht werden, um z. B. den Hochmuth, die Unruhe, heftige Leidenschaften ect: zu charakterisiren.

Uebrigens lässt sich in dieser Beziehung sehr häufig das eigene richtige Gefühl als die sicherste Richtschnur betrachten.

Dass auch auf den Umfang jeder Stimme, für welche der Gesang bestimmt ist, das nöthige Augenmerk gerichtet werden muss, erfordert keine weitere Auseinandersetzung.

Was bei dem Gesange in seinen Fortschreitungen zu beobachten, ob derselbe blos für die Stimme, oder auch für die Instrumental - Begleitung eingerichtet sey, wurde schon früher in der Analyse des Fugensatzes angedeutet; es soll also hier noch aufmerksam gemacht werden, dass der Tonsetzer sich eine genaue Kenntniss der Musik - Instrumente verschaffen möge, damit er die Wirkung derselben in den Compositionen, und die Behandlung für die Exekutirenden vollkommen berechnen kann.

§ 22.

Was unter dem Worte Takt zu verstehen ist, wird als bekannt vorausgesetzt. Für den Tonsetzer bleibt es aber immer eine Sache von Wichtigkeit, den richtigen Takt und die Taktart, zu seiner Melodie zu treffen. So enthält der Allabreve = wie der $\frac{2}{4}$ = Takt zwei Takttheile, aber ein und dieselbe Melodie, welche im Allabrevetakt war, erfordert, wenn sie in den $\frac{2}{4}$ Takt umgeschrieben wird, dass die Töne im erstgenannten Takte mit mehr Nachdruck behandelt werden als im $\frac{2}{4}$ Takte. Je kürzer der Notenwerth der Takttheile erscheint, um desto leichter ist der Nachdruck im Vortrage zu halten.

Auch ist beim Gesang darauf Rücksicht zu nehmen, dass die gewichtigeren Töne (Haupttöne) auf die schweren Takttheile fallen.

Wenn zu einem Texte eine Melodie gesetzt wird, so kommen die langen Sylben auf schwere Takttheile zu stehen, es mag nun die gerade oder ungerade Taktart angewendet seyn.

Für den herrschenden Charakter einer Melodie ist auch die entsprechende richtige Bewegung ein nothwendiges Erforderniss. Da wohl Niemand besser, als der Verfasser eines Tonstückes so genau im Stande ist, die Bewegung eines Tonstückes mit Genauigkeit zu bestimmen, so soll auch die Bezeichnung dabei von ihm mit möglichster Deutlichkeit angegeben werden. Ist die Bewegung (das Zeitmass, Tempo) verfehlt, selbst wenn dass Tonstück zu den vortrefflichsten gehört, so geht dabei auch der Charakter desselben verloren.

§ 23.

Vom Rhythmus.

Jeder Gesang gewinnt erst durch den Rhythmus seine volle Kraft.

Wie sich die Takte in 2, 3 oder 4 gleich langen Streichen oder Theilen aufeinander = folgend immer wiederhohlen, ebenso theilt der Rhythmus, für das Gefühl, einen Gesang immer in seinen Ruhestellen nach 2 und 2, 3 und 3, oder 4 und 4 Takten. Wie das Gehör beim Vortrag eines Tonstückes den Takt und die Taktart in den gleichen Theilen bald unterscheidet, eben so wird es auch die Verbindung der Takte, welche immer zusammen einen Ruhepunct oder Einschnitt bilden, im Laufe des Tonstückes auffassen.

Wenn diese gleiche rhythmische Bewegung schon ein Wohlgefallen hervorbringt, so wird die Melodie einen um so höhern Zweck erreichen, wenn die dazu gewählten Töne in einer guten Ordnung und sangbaren Weise charakteristisch aufeinander folgen.

Die Einschnitte oder sogenannten Ruhepuncte werden in verschiedene Grade abgetheilt.

Oft ist schon ein melodischer Umriss (eine Figur, kurze Idee), von 2, 3 oder mehreren Noten hinreichend, um einen kleinen Einschnitt zu schaffen, welche aber keine wirkliche Ruhe zulassen, und daher den Namen *Cäsuren* erhalten, wie z. B. bei *a*); bei *b*) sind zwei Einschnitte vorgeführt, jeder aus einem Umriss und einem Takte bestehend; bei *bb*) zwei Umrisse, jeder in zwei Takte abgetheilt, von denen jeder einen Einschnitt bildet; bei *c*) ein Glied und ein Rhythmus von vier Takten mit einer Halbcadenz; bei *cc*), zwei Glieder, rhythmisch in drei Takte getheilt, und wieder mit einer Halbcadenz geschlossen; bei *d*) zwei Glieder, jedes einen Rhythmus von vier Takten, und das erste Glied überdiess eine Halb= das zweite Glied eine vollkommene Cadenz enthaltend.

Aus diesen wenigen Beispielen dürfte einleuchtend werden, dass in einer Melodie die Ruhepuncte oder Einschnitte entweder aus einem Takte, oder aus zwei, drei und mehr

Takten bestehen können, welche aber zur Erzielung eines geregelten Rhytmus, in einer ähnlichen Anzahl von Takten, wiederkehren müssen.

Wenn die Einschnitte nicht den Werth eines Taktes haben, so werden sie nur als Cäsuren betrachtet. Alle Einschnitte, welche weniger als ein Glied von einem Rhythmus betragen, erhalten den Namen Viertel-Cadenzen. Eine Halbcadenz wird gebildet, wenn ein Glied und Rhythmus zugleich, einen darauf folgenden trennt. Unter dem Ausdrucke: Abschnitt oder musikalische Periode begreift man eine Folge von mehreren Einschnitten, bestehend in Viertel- und Halbcadenzen, welche einen vollständigen Sinn enthalten, und daher auch mit einer ganzen oder vollkommenen Cadenz den Satz schliessen.

Jedes längere Tonstück kann mehrere Perioden enthalten, welche mit einer vollkommenen Cadenz schliessen, nur soll dieses nicht im Haupttone geschehen in welchem das Stück gesetzt ist, ausser beim Eintritte einer neuen Melodie oder zum wirklichen Schlusse eines Stückes.

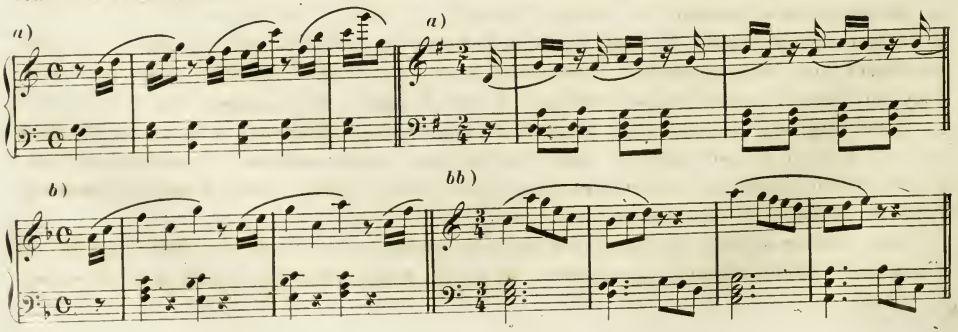
Was die Anzahl der Takte bei Einschnitten, Gliedern, Halbcadenzen und Perioden betrifft, so kann in dieser Beziehung keine bestimmte Regel aufgestellt werden; denn auch hier muss wieder das eigene richtige Gefühl als Schiedsrichterin gelten. Nur möge man dabei viele kurze, auf einander folgende Abschnitte zu vermeiden suchen, indem das Gehör durch die vollkommenen Cadenzen zu oft in Ruhe versetzt wird.

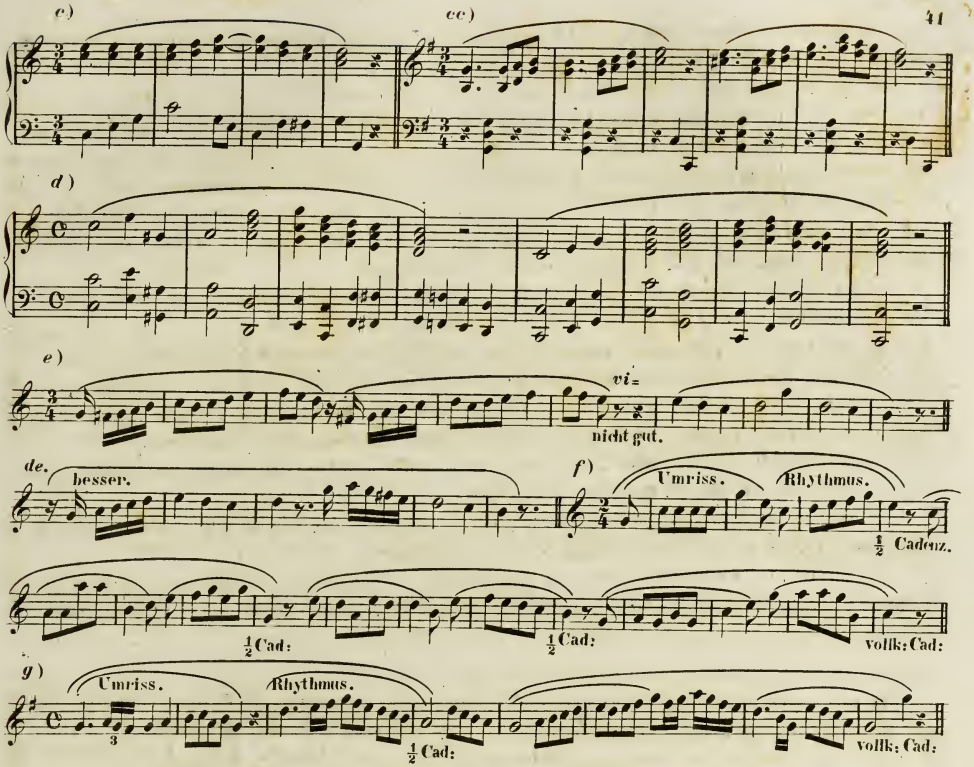
Sollte eine Melodie im Aufstreiche beginnen, so würde es das Gefühl verletzen, den darauf folgenden Rhythmus in einer andern Weise zu bringen. Z. B. bei *e*).

Die Umrisse, welche bei Einschnitten, kleinen Ruhepuncten, Gliedern eines Rhythmus, halben und ganzen Cadenzen vorkommen, können sich in ihrer Form ganz ähnlich bleiben, wie bei *f*), oder sie wechseln mit verschiedenen Notenwerth wie bei *g*); nur sollte dabei die Einheit und der Rhythmus nicht gestört werden.

In der Melodie können die Umrisse oder Einschnitte auf jeder Stufe der Tonleiter enden; die Halbcadenzen aber haben zum Schlusse gewöhnlich, sowohl in *Dur* als *Moll*, die 5, 7, 2, oder 3 Stufe. Die vollkommene Cadenz, welche die Periode einer Melodie endet, kann nur auf der ersten Stufe statt finden. Der Bass, zu einer Melodie gesetzt, erhält bei Halbcadenzen immer die fünfte, und zum vollkommenen Schlusse die erste Stufe.

Bei Melodien über Worte, muss sich der Tonsetzer im Rhythmus nach den Einschnitten, welche stärkere oder schwächere Ruhepuncte bilden, eben so, wo der Sinn der Worte eine Periode schliesst, genau nach dem Texte richten: denn an der Stelle, wo die Worte den Sinn nicht vollständig beendigen, kann auch die Musik keine vollkommene Cadenz bekommen. Sollte vom Dichter der Schluss einer Periode angebracht seyn, so würde es sehr störend wirken, wenn die Musik dazu nur einen Einschnitt oder eine Halbcadenz bildete.





§ 24.

Nach den voraus gegangenen kurzgefassten Regeln über die Melodie mögen nun einige Beispiele folgen, welche zeigen, auf welche Art man sich in den Ersteren üben soll. Bei *a*) ist ein rhythmischer Satz ohne Melodie aufgestellt, welcher aber durch seine symmetrische Bewegung die Einschnitte deutlich fühlen lässt. Um diesem Satze das nöthige Leben zu geben, soll er als Melodie erscheinen, wozu blos drei verschiedene Noten angewendet werden.

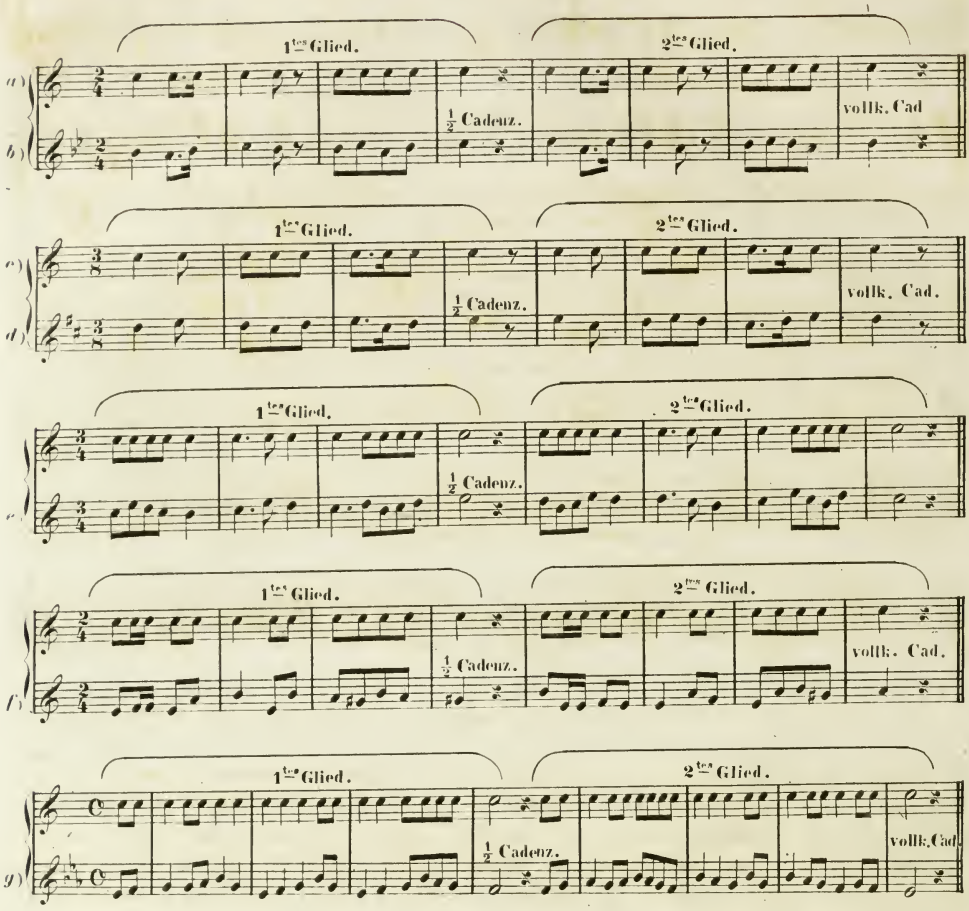
Diese hier folgenden Melodien bilden immer eine Periode aus zwei Gliedern.

Unter den hiezu gewählten drei Noten müssen zwei die Halbcadenz und eine die vollkommene Cadenz bewirken, wie dieses bei dem Beispiele *b*) angedeutet ist.

Der Hauptton, so wie *dur* oder *moll*, kann der Willkühr des Tonsetzers überlassen bleiben. Bei *c*) und *d*) befindet sich ein ähnlicher Satz mit drei verschiedenen Noten. Bei *e*) hat die Melodie vier verschiedene Noten. Zur Melodie bei *f*) und *g*) wurden fünf verschiedene Noten gewählt.

Der Lernende soll sich nun selbst ähnliche rhythmische Sätze zur Aufgabe wählen, und denselben eine Melodie ohne Begleitung unterlegen: und zwar anfangs Sätze, wie hier geschehen, mit 3, 4 oder 5 verschiedenen Noten, dann melodische Sätze mit ei-

nen beliebigen Umfange der Noten, wobei aber immer der Rhythmus strenge beobachtet werden muss.



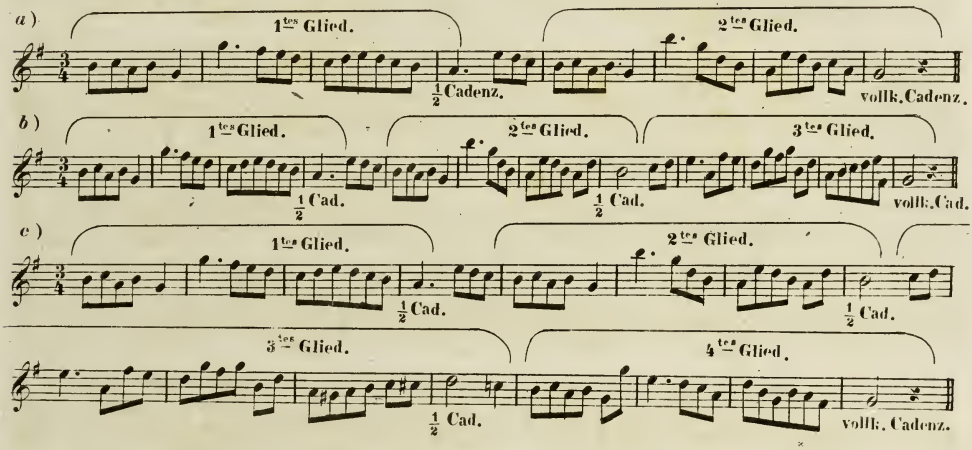
§ 25.

Im vorhergehenden Paragraphe wurden immer Perioden, aus zwei Gliedern bestehend, vorgeführt, wobei zugleich der Umfang der Töne festgesetzt war.

Um eine zwei = drei = vier = oder mehrgliedrige Periode zu bilden, darf die vollkommene Cadenz, welche die Periode beschliesst, nur in eine Halbcadenz umgestaltet werden, wo dann immer noch ein Glied folgen muss, welches entweder die Periode schliessen kann, oder wieder durch eine Halbcadenz die weitere Fortsetzung des Satzes nothwendig macht. In ähnlicher Weise spinnt sich das Verfahren fort, bis ein Glied mit einer vollkommenen Cadenz die Periode beendigt.

Bei dem Beispiele *a*) erscheint eine Melodie, ohne Beschränkung des Umfangs der Noten, welche eine Periode aus zwei Gliedern darstellt. Bei *b*) ist die vollkommene Cadenz, im zweiten Gliede, in eine Halbcadenz verwandelt, daher muss noch eine Fortsetzung folgen, und die Periode erhält nun drei Glieder. Bei *c*) wird die vollkommene Cadenz im dritten Gliede, durch die Halbcadenz unterbrochen, welche ebenfalls keinen Schluss zulässt, folglich noch ein oder mehrere Glieder bedarf; da aber das vierte Glied die vollkommene Cadenz hat, daher keine weitere Fortsetzung verlangt.

Auf diese Weise könnten noch mehrere Glieder, durch Unterbrechung der ganzen Cadenzen, jede Periode verlängern.



§ 26.

Der Rhythmus von einer geraden Anzahl, nähmlich von 2, 4, 6 und 8 Takten, ist immer jenem von einer ungeraden Anzahl derselben vorzuziehen. Der Rhythmus von 4 Takten wird am meisten angewendet.

Was die ungerade Anzahl der Takte betrifft, so ist hier nur der Rhythmus von 3 oder von 5 Takten zu benützen.

Alle Rhythmen, welche die ungerade Anzahl von 3 und 5 Takten übersteigen, nähmlich jene von 7 und 9 Takten, sind zu vermeiden, selbst der Rhythmus von 5 Takten ist selten zu finden, da er auch auf das Gefühl schon einen störenden Eindruck hervorbringt.

Die hier vorgeführten praktischen Beispiele sollen den Lernenden einen Fingerzeig geben, auf welche Arter seine Uebungen anstellen kann, um Perioden für jeden Rhythmus zu bilden.

Bei *a*) ist eine Periode von 2 Gliedern im zweitaktigen Rhythmus. *)

Bei *b*) ist der 4 taktige Rhythmus benützt; bei *c*) der Rhythmus von 6 Takten, in zwei Glieder getheilt. Dasselbe ist bei seinen Begleiter der Fall.

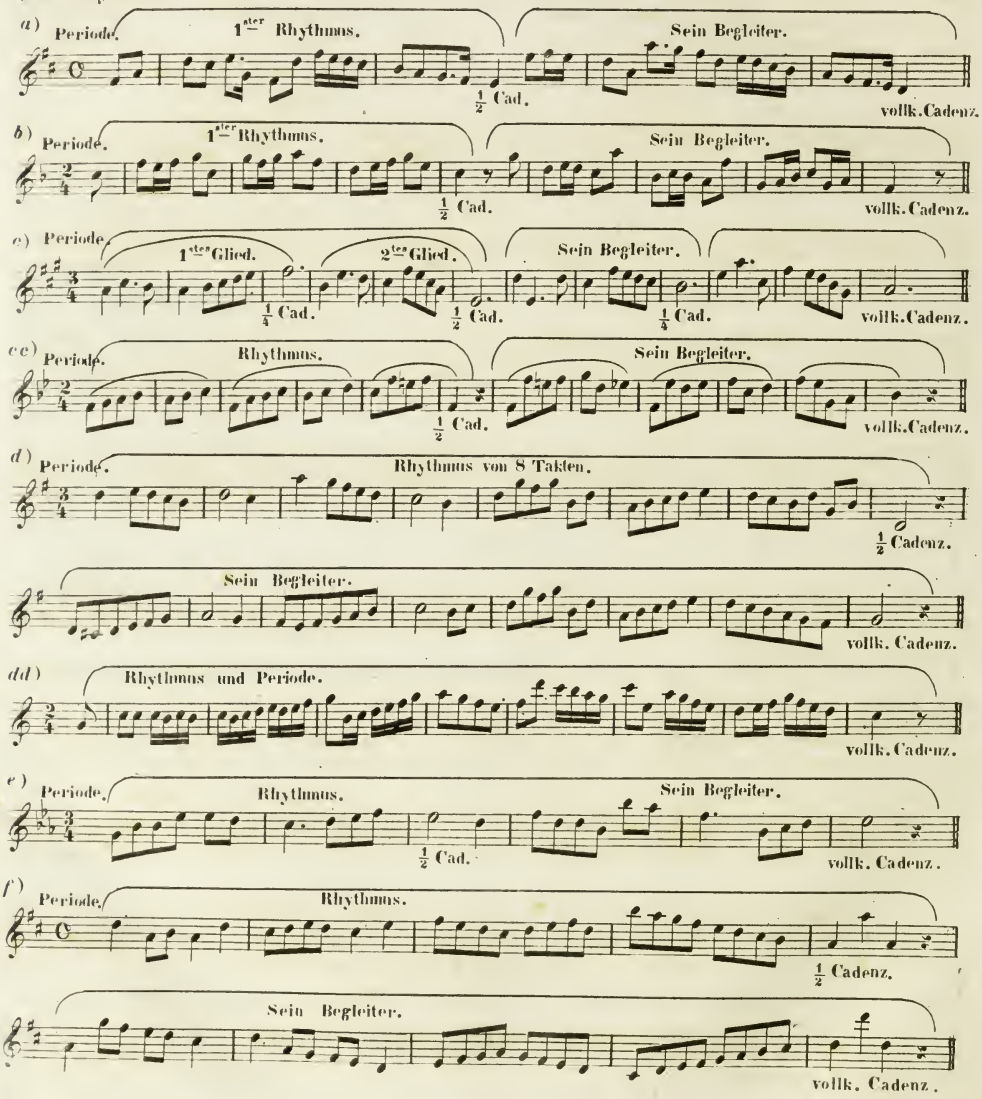
Bei *cc*) zeigt sich eine Periode in sechstaktigen Rhythmus, aber in 3 Theile geson-

*) *Anmerkung.* Da die Rhythmen von 2 Takten sehr kurz sind, so werden sie meist nur im langsamen Zeitmasse angewendet.

dert. Der achttaktige Rhythmus kann entweder mit oder ohne Begleiter eine Periode beendigen. Bei *d*) ist der Rhythmus von 8 Takten mit seinem Begleiter, bei *dd*), Rhythmus und Periode von 8 Takten, versinnlichet.

Der Rhythmus von 3, so wie jener von 5 Takten, hat immer einen Begleiter nothwendig, wobei aber berücksichtiget werden muss, dass sich das erste Glied von seinem Begleiter, durch eine Halbcadenz, deutlich absondert.

Bei *e*) erscheint eine Periode mit einem 3 taktigen = bei *f*) mit einem 5 taktigen Rhythmus.



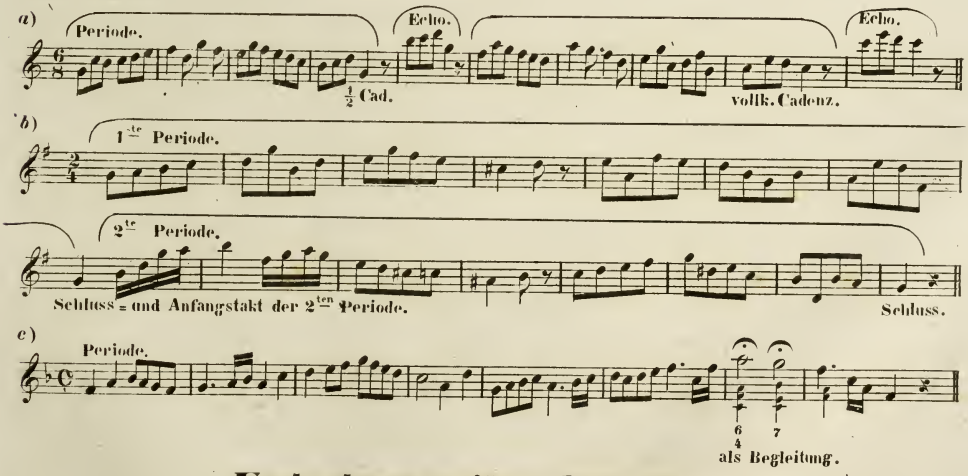
§ 27.

Oft wird der Rhythmus durch das Echo, bei Wiederhohlung der letzten Takte oder auch des letzten Taktes allein, im Einklange oder in der Octave, verlängert, wobei aber in ähnlicher Entfernung des darauf folgenden Rhythmus die Wiederhohlung des Echo wieder statt finden muss. Siehe bei *a*). Das angebrachte Echo wird nie zum Rhythmus gerechnet, daher es auch füglich weggelassen werden kann, ohne dass die Melodie dadurch eine Störung erleidet.

In der Verbindung der Rhythmen oder Perioden kann man oft, bei Abzählung der Takte, den Rhythmus für unrichtig halten. Da tritt aber gewöhnlich die sogenannte Unterschiebung ein, wobei nähmlich der letzte Takt, eines Rhythmus oder einer Periode, zugleich als erster Takt für den darauf folgenden Rhythmus, mitgezählt wird, folglich als doppelt zu betrachten ist, und der Rhythmus somit als regelrecht zu gelten hat. Zur Erläuterung dient das Beispiel bei *b*).

Das Gegentheil einer Unterschiebung bildet die Verlängerung des Rhythmus mittels des Ruhezeichens (𝄐), welches die Schlusscadenz, durch die vorletzte oder vorvorletzte Note, eben so auch durch beide, verzögern oder verlängern kann. Bei der vorvorletzten Note soll die *Terz* oder *Quinte*, seltener jedoch die *Tonica* angewendet werden, und bei der Begleitung der Dreiklang der *Tonica* als $\frac{6}{4}$ Accord untergelegt werden. Als vorletzte Note kann nur die *Secunde* oder *Septime*, weniger gebräuchlich aber die *Dominante* auftreten, wozu die Begleitung den *Dominant-Septimen-Accord* ohne Umkehrung haben muss. Bei *c*) ist als Beispiel ein melodischer Satz vorgeführt.

Um das Gefühl für den Rhythmus zu schärfen, soll der Lernende nicht nur die vorausgegangenen Uebungen ins Auge fassen, sondern auch Werke von anerkannten Meistern rhythmisch zergliedern, und kurze melodische Sätze selbst erfinden, welche sich z. B. als Thema zu Variationen besonders eignen. Dann soll er auch Ballet-Musik und Tanzpiecen jeden Genres, so wie Märsche zu componiren suchen, da diese Tonstücke den strengsten Rhythmus erfordern.



Ende der zweiten Abtheilung.

DRITTE ABTHEILUNG.

§ 28.

Bemerkungen in Bezug auf die Begleitung einer vorherrschenden Melodie.

Jeder Gesang kann entweder ganz einfach (choralmässig) oder verziert mit Durchgangsnoten, eben so in harmonisch gebrochenen Accorden gebracht werden. (Siehe die Harmonielehre, welche in dem Artikel: „Von den durchgehenden Noten" über diese verschiedenen Arten die nöthige Auskunft ertheilt).

Die Begleitung enthält dieselben Mittel.

Dass eine einfache Melodie auf verschiedene Art mit Zusatznoten verändert werden kann, ist bereits in § 6 erläuternd zur Sprache gekommen.

Auch enthalten die §. §. 9 und 10, in der Ober- und Unterstimme so wie in den beiden Mittelstimmen, mehrere Beispiele, welche sich auf diese Veränderung der Melodie beziehen.

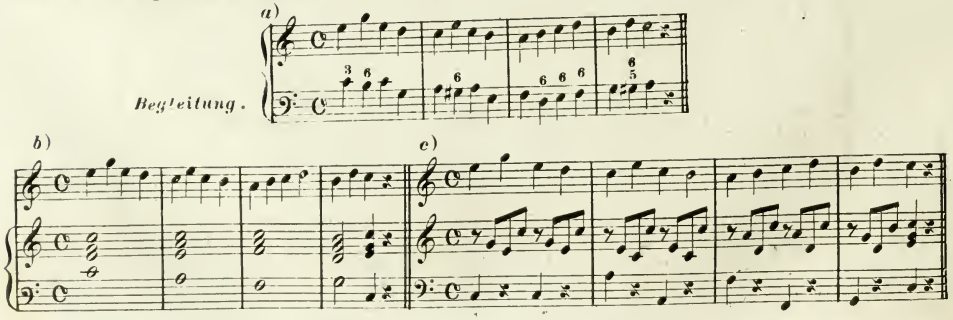
Um eine Melodie ganz einfach begleiten zu können, muss der Componirende die wesentlichen Noten von den Durchgehenden genau zu unterscheiden wissen. Was das schnelle Wechseln der Accorde als Begleitung anbelangt, so ist hier zu berücksichtigen, dass sich ein langsames Zeitmass viel günstiger, als ein rasches Tempo gestaltet.

In Bezug auf den reinen Satz, bei der Begleitung einer Melodie können sowohl offenbare als verdeckte *Octaven* mit der gesangführenden Stimme angebracht werden.

Mit dem Basse jedoch ist dieses nicht gestattet, ausgenommen *Unisono* in allen Stimmen.

Sollte aber der *Unison* nicht angebracht seyn, so ist Sorge zu tragen, dass die Begleitungsstimmen für sich, in festen oder gebrochenen Accorden, den reinen Harmoniesatz nicht verletzen. Hier bei *a*) ist ein melodischer Satz vorgeführt, welcher aber des zu häufigen Wechsels der Accorde wegen, die Melodie verdunkelt und aus dieser Ursache eigentlich als harmonischer Satz betrachtet werden muss. Bei *b*) erscheint dieselbe Phrase mit einfacher Harmoniebegleitung, und lässt deshalb den Gesang klarer hervortreten. Bei *c*) erhält durch die Brechung der Accorde, die Begleitung mehr Leben.

Wie eine Melodie durch verschiedene Figuren noch reicher zu begleiten ist, welches im mehrstimmigen Sate vielfältig vorkommt, soll bei der Erörterung über die Anwendung des Orchestersatzes auf eine genügende Weise gezeigt werden.



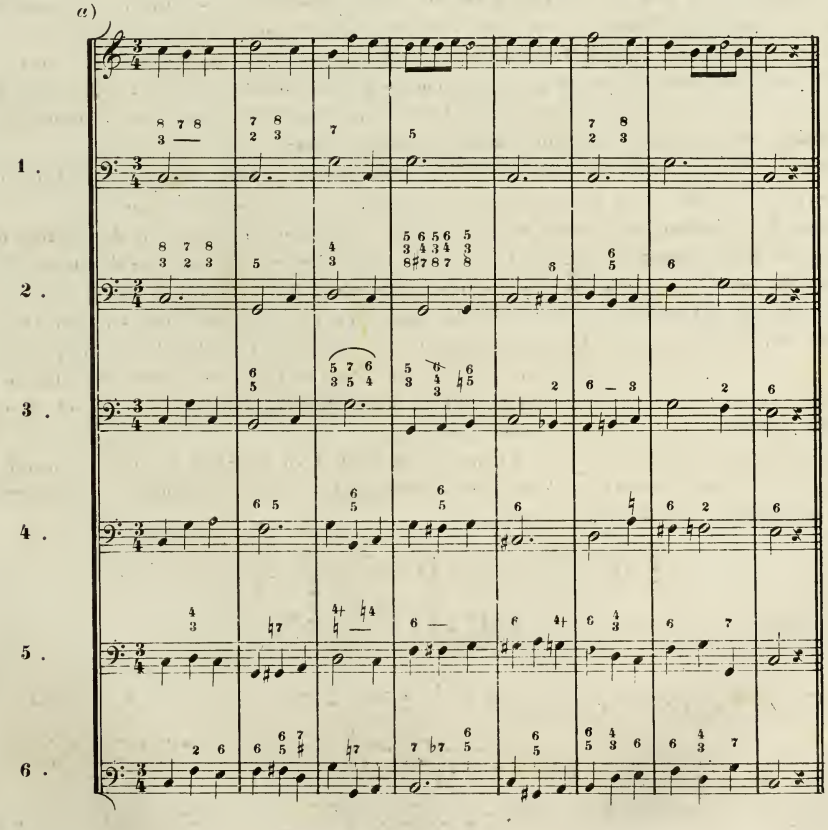
§ 29.

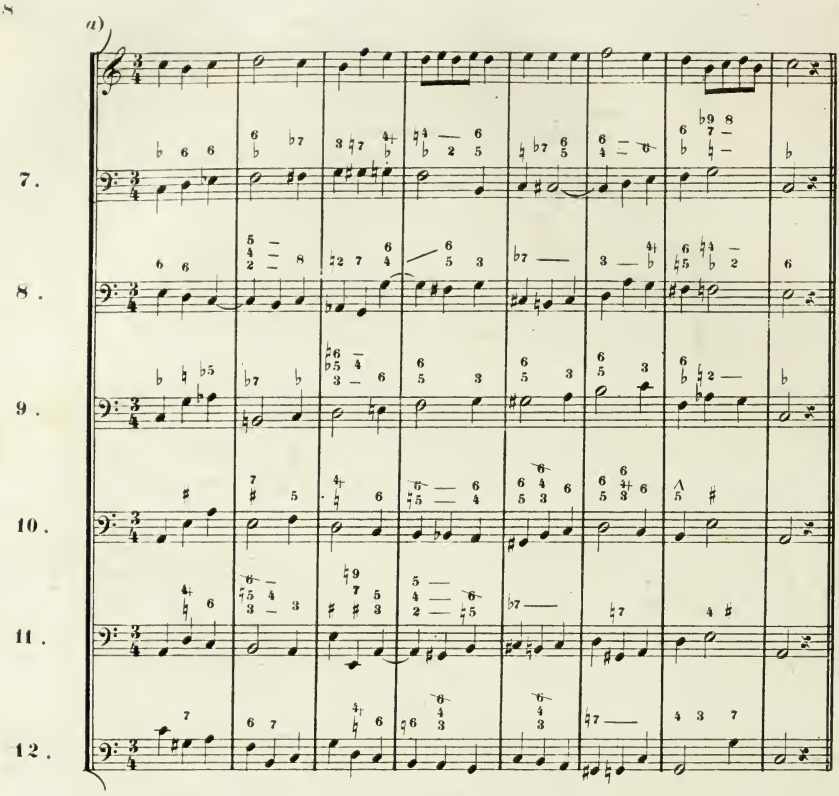
Obwohl der reine Satz, zur Begleitung einer Melodie, das erste Erforderniss ist, und je einfacher die Harmonie dabei erscheint, desto fasslicher der Gesang hervortritt, so dürfte doch bald jedes Musikstück, besonders bei Entwickelung der Motive, *monoton* werden, wenn nicht auf Abwechslung in der Harmonie ein sorgsames Auge gerichtet würde.

Da, wie bekannt, die Begleitung zum charakteristischen Ausdrucke einer Melodie eben so viel, als zur Schönheit und Kraft derselben beiträgt, so soll jeder Tonsetzer sich befleissen, im Bereiche der Harmonie vollständige Kenntnisse zu erlangen, damit er in den Stand gesetzt werde, zu jedem Gesange, den er sich gewählt, verschiedene Harmonien unterzulegen, und in seinen musikalischen Arbeiten nicht nur eine schöne Einheit zu erhalten, sondern auch passende Accordenfolgen dabei in Verbindung zu bringen.

Hier bei *a*) folgt ein kurzer musikalischer Satz, auf zwölf verschiedene Arten begleitet, welcher bloss zum Zwecke hat, eine Anleitung zu geben, wie angehende Tonsetzer sich in der Begleitung üben sollen, um sich die nöthige Gewandtheit zu verschaffen, jede regelmässig vorkommende Melodie mit richtig untergelegter Harmonie, ohne mühevolles Suchen, zu begleiten.

a)





§ 30.

Von der Durchführung eines Motivs.

Jedes Motiv ist geeignet zur Durchführung, aber nicht jede Gattung von Musikstücken. Die Durchführung kann im gebundenen = oder freien Style gehalten seyn. Die strengste Verarbeitung eines Motivs erfordert die Fuge, weil hier die Eintritte der Stimmen regelmässig folgen müssen, wie dieses bei der Abhandlung von der Fuge gezeigt wurde. Dann können auch (aber schon als freiere Behandlung der Motive) zum gebundenen Satze die Präludien gerechnet werden, wie sie bei der Orgel, diesem erhebenden Instrumente der Kirchenmusik, in Anwendung zu bringen sind.

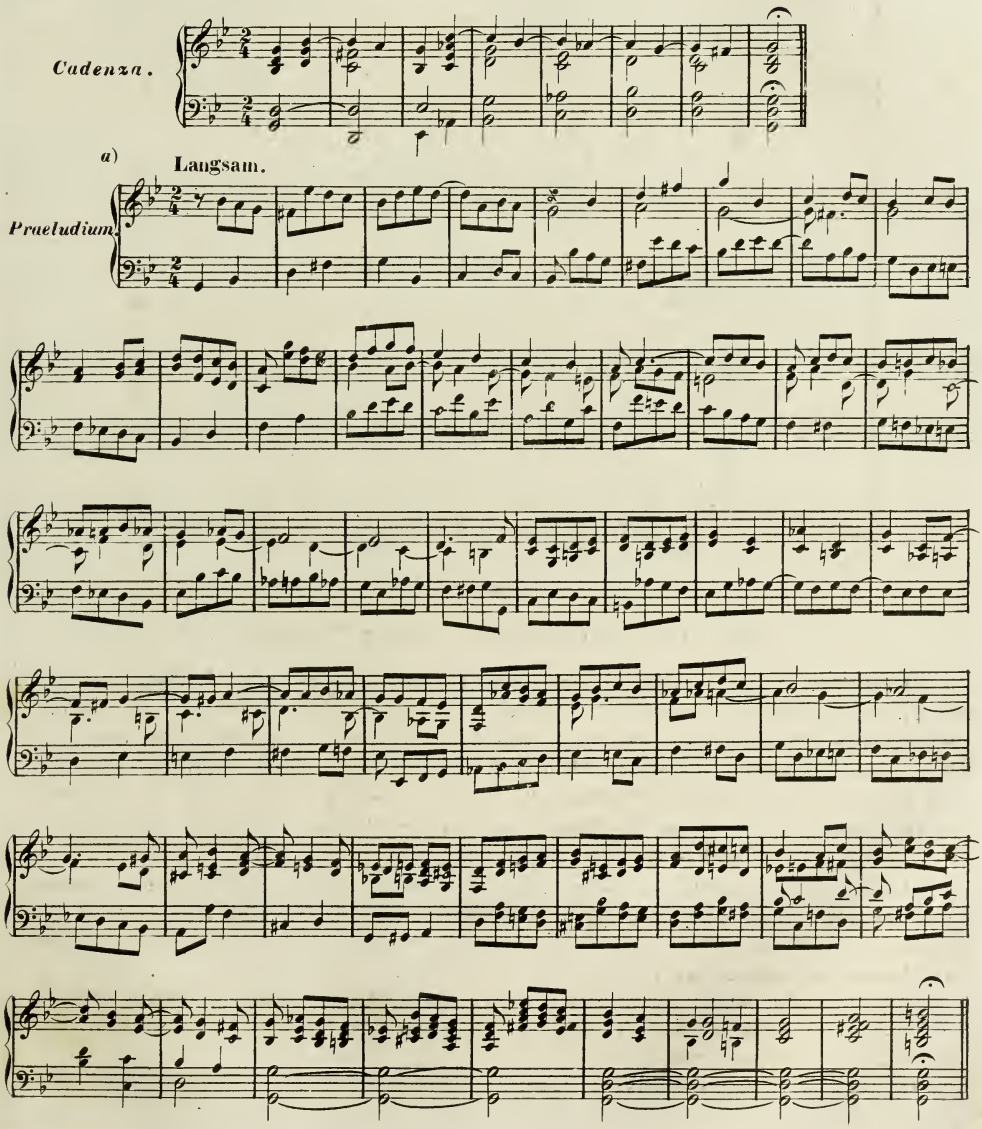
In den beiden genannten Gattungen, welche dem Kirchenstyle angehören, ist die Harmonie vorherrschend, um die Fortführung des gewählten Motivs immer interessant und neu zu gestalten. Zu diesem Behufe wurden im vorigen § die verschiedenen Harmonien, zu einem und demselben Gesang, gegeben.

Nun folgt bei *a*) ein Präludium als Beispiel, aus welchem angehende Organisten ersehen mögen, wie sie bei Vor = Zwischen = oder Nachspielen zu Werke gehen sollen, damit nicht immer bloss Accord auf Accord gehäuft werde.

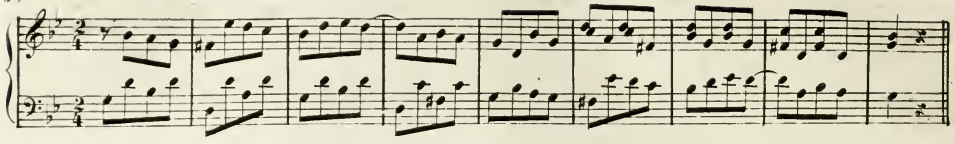
Was hier die Modulation betrifft, so kann sie auch in entferntere Töne geschehen, nur nicht

gleich zum Anfange. Auch können längere Zwischensätze, welche dem Ganzen analog sind eingeflochten werden.

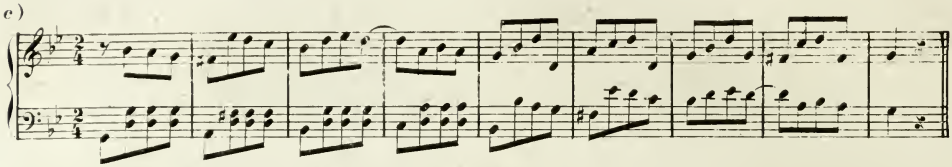
Präludien im Kirchenstyle erfordern eine obligate und edlere Stimmenführung, als jene zu seyn pflegt, womit Melodien gewöhnlich begleitet werden. Zum Beweise soll das Motiv bei *a*) dienen, wenn ihm eine (sonst zu Arien von guter Wirkung) gemeine Begleitung beigefügt würde. Bei *b*) und *c*) wäre gegen den reinen Satz nichts einzuwenden; aber ein Jeder wird fühlen, dass für den gebundenen Styl diese Begleitung der Kraft entbehrt, und daher matt klingt.



b)



c)



§ 31.

Weitere Bemerkungen über die Entwicklung oder Durchführung eines Motivs.

In dieser Abtheilung soll gezeigt werden, wie sich aus zergliederten Perioden, durch ihre herausgezogenen Glieder oder Umrisse, wieder neue Perioden bilden lassen.

Da jedes längere Tonstück nur durch die Entwicklung seines aufgestellten Motives interessant und anziehend sich gestaltet, so soll jedes Thema, welches man sich gewählt, oder jeder Gesang, den man selbst erfunden, auf folgende Art zergliedert werden: Die vorliegende Idee wird in Glieder, die Glieder werden in Umrisse, und die Umrisse wieder in grössere oder kleinere Einschnitte abgetheilt. Diese Glieder oder Umrisse kann man dann zur Entwicklung nach Willkühr im Laufe des Tonstückes benützen, jedoch ist dabei stets eine fliessend natürliche Verbindung zu beobachten.

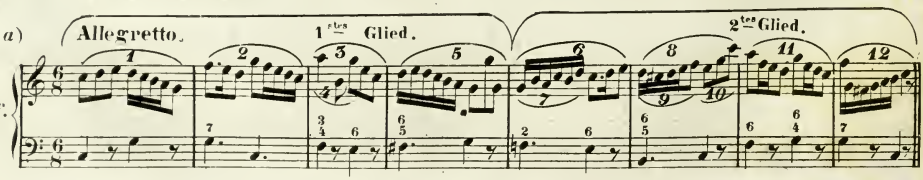
Die Glieder, Umrisse oder Einschnitte eines Motivs können sich, bei der Durchführung, steigend oder fallend mit oder ohne Modulation wiederhohlen. Eben diese Wiederhohlung findet auch ohne Veränderung der Noten bei ganzen Gliedern statt, aber in diesem Falle ist gewöhnlich der Harmonie eine neue Gestaltung zu geben.

Von fortlaufenden Entwicklungen soll man in einem Tonstücke nicht unaufhörlich Gebrauch machen, sondern darin Zwischensätze anzuwenden suchen. Bei Erklärung der Formen in Bezug auf Tonstücke wird daher dieser Artikel noch einmahl zur Sprache kommen.

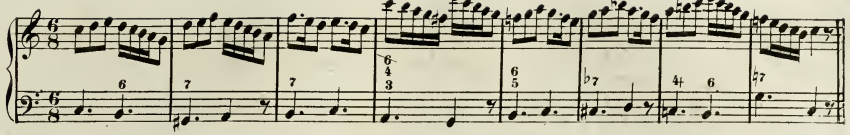
Hier bei *a*) folgt ein zweigliedriges Motiv, in welchem die Umrisse durch Ziffern angezeigt sind. Bei *b*) sind aus diesen gezogenen Umrissen 6 Perioden gebildet, und obwohl sich noch Viele daraus ziehen liessen, so werden diese doch hinreichen, um das Verfahren dabei praktisch in Anwendung zu bringen.

Auf diese Weise soll der Lernende sich mehrere Sätze wählen, und dieselben nach dem hier angeführten Muster ausarbeiten.

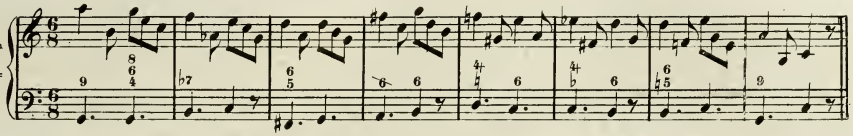
a)



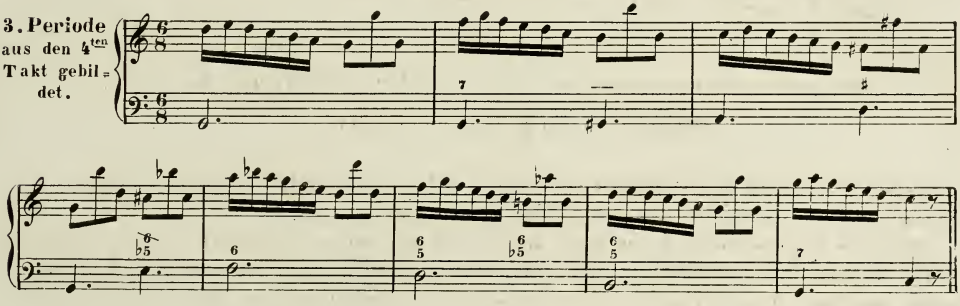
1. Periode aus den 1sten und 2ten Takt gebildet.



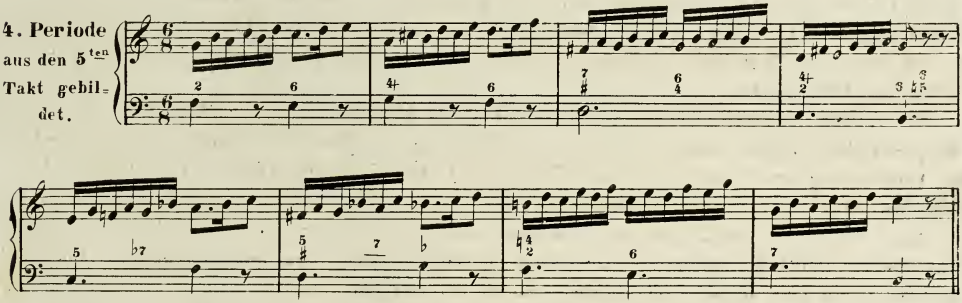
2. Periode aus den 3ten Takt gebildet.



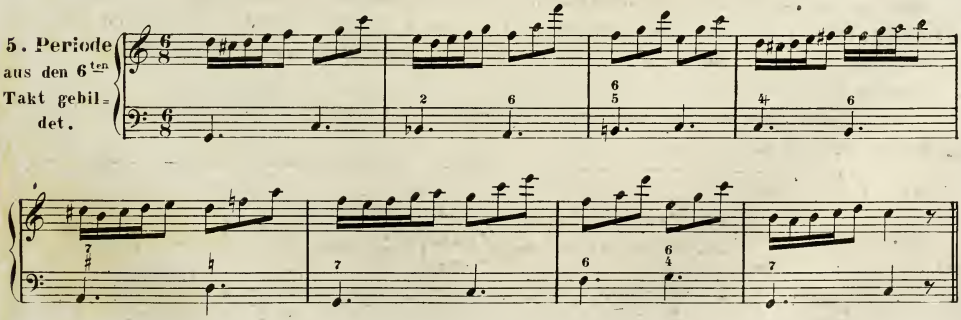
3. Periode aus den 4ten Takt gebildet.



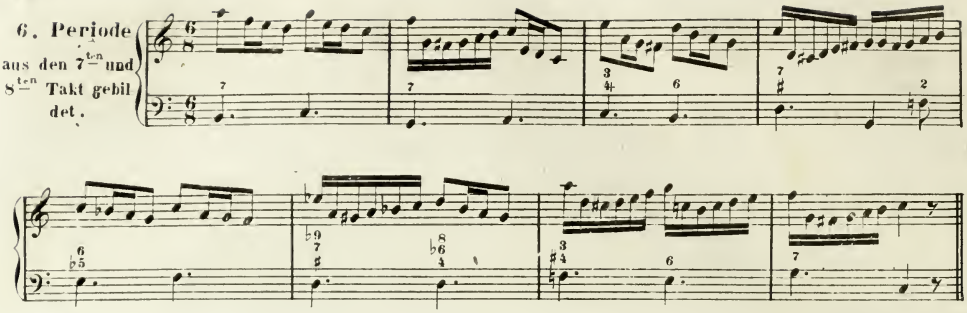
4. Periode aus den 5ten Takt gebildet.



5. Periode aus den 6ten Takt gebildet.



6. Periode aus den 7ten und 8ten Takt gebildet.



Anmerkung. Es ist nicht nothwendig, bei der Ausarbeitung dergleichen Aufgaben, die Perioden nach der Ordnung der Takte oder Umrisse, als: vom ersten zum zweiten; vom zweiten zum dritten Takte u.s.f., zu bilden, sondern man kann dieselben willkührlich verbinden, wenn nur eine geregelte und nicht störende Aufeinanderfolge der Umrisse beobachtet wird.

§ 32.

Ueber die Form und den Bau der gebräuchlichsten Instrumental-Tonstücke.

Unter allen Tonstücken, welche zum Kammerstyle gehören, verdient die eigenthümlich gearbeitete Sonate in die erste Reihe gesetzt zu werden.

Ist für den Vortrag ein einzelnes Instrument bestimmt, so dürfte dem Pianoforte der Vorzug einzuräumen seyn.

Die Bestandtheile einer Sonate sind gewöhnlich 3 oder 4 (selten 2 oder 5) für sich abgeschlossene Sätze.

Der erste Satz besteht meistens aus einem *Allegro-Tempo*, welchem auch eine Einleitung im langsamen Zeitmasse voraus gehen kann; der zweite Satz aus einem *Adagio* oder *Andante*; der dritte Satz aus einem *Menuett* und *Trio*, oder nach dem neuesten Geschmacke, aus einem mehr oder minder langen *Scherzo-Allegro*; der vierte Satz endlich aus einem *Rondo* oder *Finale*.

§ 33.

Von der Form des ersten Satzes einer Sonate in der Durtonart.

Da bei jedem Tonstücke auf eine charakteristische Darstellung gesehen werden soll, so erfordert besonders die Sonate gleich im Anfange die Aufstellung eines Motives, welches einen bestimmten Charakter bezeichnet, und daher dem Ernsten und Feierlichen, dem Düstern oder dem Pompösen ect: vorherrschend huldiget.

Nach der Einführung des Motivs oder rhythmischen Gesanges, (Hauptsatz genannt) erfolgt die Fortsetzung, gewöhnlich aus Umrissen vom Hauptmotiv genommen, welche zwar modulirend mit abwechselnder Harmonie, aber nicht in breitgesponnener Durchführung statt finden soll. Dann wird entweder gleich oder auch nach eingeflochtenen Passagen, entsprechend den zum

Grunde liegenden Charakter, nach der Ober = *Quinte* (*dur*) des Haupttons modulirt, in welchem Tone das zweite Motiv, (Mittelsatz genannt) gewöhnlich zarten und angenehmen Gesang führend, einzutreten hat.

Der Gesang des Mittelsatzes soll neu sein und sich deutlich vom Hauptsatze unterscheiden, jedoch sich allem Vorausgegangenen passend anschliessen.

Nach vorgeführten Mittelsatze findet eine weitere Fortsetzung Statt, entweder mit kurzen Durchführungen, genommen aus dem Haupt = oder Mittel = Gesange oder durch neu erfundene Figuren (Passagen) mit vorübergehenden Modulationen, welche aber zur *Dominante* zurückführen, wo selbst dann eine vollkommene Cadenz in demselben Tone, den zu wiederhohlenden Theil, schliesst, oder nach vollkommener Cadenz, durch einen kurzen Führer zum Anfange der Sonate einleitet.

§ 34.

Vom zweiten Theil.

Es wurde bei Besprechung des ersten Theiles die Weisung ertheilt, mit Durchführung der Motive ökonomisch zu Werke zu gehen; denn die wahre Entwicklung des Haupt = oder Mittel = Satzes, oder beider Sätze zugleich, soll erst bei Einführung des zweiten Theiles angewendet werden.

Der Zuhörer kann eine künstliche Verarbeitung der aufgestellten Ideen erst dann im vollen Masse würdigen, wenn er sie schon durch die einfache Vorführung klar und fasslich in sich aufgenommen hat. Ferner soll es sich der Tonsetzer beim Schaffen zum Hauptgrundsatze machen, seinem Werke im Verlaufe ein gesteigertes Interesse zu verleihen. Wie lässt sich aber diese Steigerung erzielen, wenn er von seiner Begeisterung sich sogleich hinreissen lässt, und alle ihm zu Gebothe stehenden Schönheiten und künstlichen Verwebungen schon im ersten Theile anzubringen strebt.

Aus diesen angeführten Bemerkungen ist die Schlussfolgerung zu ziehen, dass der Tonsetzer eine regelmässig kräftige Entwicklung für den zweiten Theil seines Tonwerkes aufsparen möge, indem sich ihm hier in der Modulation, Verkettung der Motive, (welche aber stets aus dem ersten Theile zu nehmen sind) in neuen abwechselnden Passagen, mit dabei zugleich schon als bekannt verbundenen Ideen, ohnediess ein breiteres Feld eröffnet, um das Interesse seines Werkes nach allen Gradationen fortlaufend bis zum Schlusse zu erhöhen.

Bei dieser Steigerung des Interesse ist aber auch zu berücksichtigen, dass die Modulation regelrecht und nicht störend, die Verkettung der Motive natürlich und nicht chaotisch sei; dann die neu angewendeten Passagen der Einheit des Charakters angemessen und nicht als eine ordnungslose fantastische Aufeinanderfolge sich darstellen.

Sind alle diese angedeuteten Puncte auf eine sinnreiche Weise angewendet worden, dann soll das Augenmerk dahin gerichtet seyn, eine entsprechende Führung zu wählen, um mit schönem Effekte zum Wiedereintritte des Hauptsatzes zu gelangen. Von hier angefangen tritt das Hauptthema ohne Veränderung wieder ein, nur suche man die Modulation zu wenden, um den Mittelgesang statt in der *Dominante*, wieder in dem Haupttone zu bringen; worauf die im ersten Theile vorgeführten Passagen (transponirt) sich wiederhohlen, wobei auch kleine Veränderungen statt finden können, nach welchen gewöhnlich noch ein kurzer Nachsatz(*Coda*) folgt, welcher zum gänzlichen Schlusse, (in die Tonica) entweder in kräftig rauschenden, oder in sanft verlöschenden Tönen, führt.

§ 35.

Von der Form der Sonate in der Molltonart.

Der erste Satz einer Sonate hat für beide Tonarten (*dur* oder *moll*) eine völlig gleiche Form. Es besteht hier nur ein kleiner Unterschied.

Ist die Sonate in der Molltonart, so erfolgt der Mittelgesang in der kleinen Ober = *Terz*, in welchem Tone auch der erste Theil schliesst. Wenn sich z.B. der Hauptsatz in *G moll* darstellt, so erscheint der Mittelsatz und der Schluss des ersten Theils in *B dur*. In Bezug auf den zweiten Theil einer Sonate in *moll* ist der Mittelsatz, nach dem eingeführten Hauptsatze, entweder in *Dur* oder *Moll* des Haupttons zu bringen, in welchem auch geschlossen werden muss.

§ 36.

Was die Länge (Anzahl der Takte) des ganzen ersten Satzes betrifft, so kann für den Lernenden folgende kurze Andeutung als Massstab dienen.

Es gibt Sonaten von grossem, kleinem und mittlerem Umfange. In jeder Gattung muss ein richtiges Verhältniss der einzelnen dabei angebrachten Sätze vorherrschen. Wenn z.B. der ganze Satz aus 200 Takten bestehen würde, so erhält ungefähr der erste Theil 80 Takte, wovon 40 dem Haupt = und 40 dem Mittelsatz zufallen. Es bleiben nun für den zweiten Theil 120 Takte, von denen beiläufig 30 zur Durchführung der Motive bis zum Wiedereintritte des Hauptthemas, und die noch folgenden 90, als Wiederhohlung, mit schon früher bemerkten Veränderung angewendet werden. Dieses Beispiel soll für den Lernenden zu einem Anhaltspuncte dienen. Wenn mancher Satz einige Takte mehr oder weniger enthält, so kann dieses nicht als Fehler angesehen werden; denn welcher Tonsetzer kann bei der Composition, wo die Fantasie thätig ist, das Zirkelmass immer genau zur Hand nehmen.

§ 37.

Vom zweiten Satze einer Sonate.

Ist der erste Satz einer Sonate in *Dur* gesetzt, so kann der zweite in einer *Dur*= oder *Moll* = Tonart gehalten seyn; wenn aber der erste Satz einer Sonate in *Moll* gesetzt ist, so muss gewöhnlich der zweite Satz in einer *Dur* = Tonart erscheinen.

Im zweiten Satze wird in der Regel ein mehr oder minder langsames Tempo angewendet, nähmlich: *Largo*, *Adagio*, *Andante* u.s.w. wobei meist ein feierlich ernster, oder düster klagender Charakter, oder auch im mässigen Tempo ein gemüthlich fliessender Gesang zum Grunde liegt.

Für den Bau des zweiten Satzes sind dieselben Erforderungen, wie beim ersten Satze der Sonate ins Auge zu fassen, als: Hauptthema, Zwischensatz, Mittelgesang, weitere Fortbildung, Modulation, für *Dur* in die *Dominante*, für *Moll* in die *Mediante*, um den ersten Theil zu beschliessen, worauf, nach Repetition des ersten Theiles oder auch ohne dieselbe, der zweite Theil mit der Durchführung, der, aus dem ersten Theile genommenen Motiven beginnt, dann wieder zum Hauptthema zurück leitet, oder nach Weglassung des Hauptsatzes der Mittelsatz sogleich eintreten kann, welcher hierauf zu einem passenden Schlusse zu führen ist.

Beim langsamen Zeitmasse müssen die Zwischensätze und Durchführungen weit kürzer, als beim *Tempo – Allegro* gehalten werden.

§ 38.

Vom dritten Satze einer Sonate.

Enthält die Sonate vier Sätze, so wird meistens ein *Menuett* und *Trio* zum dritten Satze gewählt, welcher sich daher von einem gewöhnlichen *Menuett* und *Trio* durch gar nichts unterscheidet, als dass nach *M.D.C.* bei der Sonate, noch ein sogenanntes *Coda* folgt. Nach dem neueren Geschmacke wird das *Tempo di Minuetto* meistens durch das *Scherzo – Allegro* verdrängt. Diese *Scherzo's* erfordern oft die schnellste Bewegung. Der *Compositeur* muss hier eine gefährliche Klippe umschiffen, damit er nicht in eine gemeine Walzerform gezogen wird; und obgleich beim *Scherzo* die höchste Laune, ja sogar ein grosser Muthwille vorherrschen kann, so soll doch eine edlere Führung der charakteristischen Ideen nie die Grenzen des *Ästhetisch* schönen überschreiten lassen.

Die Länge oder Kürze ist bei dieser Gattung sehr verschieden.

Nach hier vorgeführten Bemerkungen, den Charakter eines *Scherzo* betreffend, dürften noch folgende beigefügt werden: Das *Scherzo* besteht aus dem ersten und zweiten Theile, wobei der erste gewöhnlich wiederhohlt wird; im zweiten Theile findet eine interessante Durchführung der Motive statt; Wiederkehr zum Hauptthema, dann ein, ohne Unterbrechung angeschlossenes, angenehmes *Trio*, auch mit Wiederhohlung des ersten Theils; hierauf *Schero da Capo* ohne Repetition und gänzlicher Schluss.

§ 39.

Vom vierten Satze einer Sonate oder vom Finale.

Mit dem Ausdrucke *Finale* wird gewöhnlich der letzte Satz einer Sonate bezeichnet. Der Hauptton des ersten Satzes erhält auch hier seine Geltung.

In harmonischer Beziehung, nähmlich, was die Modulation und den ganzen Bau anbelangt, so ist beim *Finale* dasselbe Verfahren wie im ersten Satze in Anwendung zu bringen.

Im Durchschnitte erfordern diese Endstücke ein schnelles Zeitmass, einen muntern lebhaften Charakter und mehrentheils einen leichten, tändelnden Vortrag.

Anmerkung. Da bei den hier besprochenen vier Sätzen, wie überhaupt bei jeder Gattung von Tonstücken nur geeignete Motive zu benützen sind, so soll der Tonsetzer seine erfundenen Ideen genau prüfen, ob sie auch passend für den Charakter des von ihm gewählten Satzes eingeführt werden können.

Es dürfte hier die Bemerkung am Platze seyn, dass bei dem eigentlichen *Duo, Trio, Quartett, Quintett, ect:* für eine beliebige Zusammenstellung der Instrumente, so wie auch bei der *Sinfonie* für das ganze Orchester, die Sonaten-Form als ein Vorbild zu betrachten sei.

Obgleich die im § 32. aufgestellte Ordnung der Sätze die gewöhnlichste ist, so wird doch oft (besonders bei Sonaten für das Pianoforte componirt) von derselben abgewichen. So z.B. findet man, als ersten Satz ein Thema mit Variationen, oder mit beibehaltenen üblichen ersten Satz, als zweite Nummer ein Thema mit Variationen, oder ein *Allegretto scherzando*, oder auch eine *Romanze*; im dritten Satze, einen *Marsch* mit einem *Trio*; im letzten Satze, ein *Rondo* mit oder ohne einer kurzen Einleitung, oder einen *Menuett* mit einem *Trio*, oder einen fugirten Satz, oder wenn dieses in den benannten Sätzen nicht der Fall gewesen, zum Schlusse ein Thema mit Variationen.

§ 40.

Vom Rondo.

Das *Rondo* (Zirkelstück), welchem auch eine Einleitung voran gehen kann, wird entweder als letzter Satz einer Sonate oder als ein für sich einzeln bestehendes Musikstück angewendet. Zum Baue eines *Rondo* sind in der Regel drei Hauptsätze erforderlich.

1. Die Einführung des Hauptmotivs, welches eine Periode aus zwei Theilen bildet, wobei der erste in der *Dominante* und der zweite in der *Tonica* schliesst.

2. Die Fortführung eines neuen Satzes in der *Dominante*, welcher sich, wie bei der Sonate, als Mittelsatz gleich anschliesst, und nach einer weitern Durchführung und nach vorübergehenden kurzen Modulationen zum Wiedereintritte des Hauptmotivs leitet, welches abermals vollständig gebracht wird.

3. Die neue Periode, welche sich ebenfalls gleich an das Hauptthema anschliesst, aber nicht mehr in der *Dominante*, sondern in einer andern verwandten Tonart. Nach der mehr oder weniger langen Durchführung und neuen Modulation wird durch passende Wendungen zum Hauptthema zurück geleitet, welches wieder vollständig zu bringen ist, und womit man auch das *Rondo* seinem Schlusse entgegen führen kann. Sollte aber das *Rondo* in einer grössern Form sich gestalten, so kann man ebenfalls nach der dritten Einführung des Hauptmotivs noch eine beliebige Fortsetzung, welche in Durchführung der früher angebrachten Mittelsätze bestehen soll, dann erst durch eine vollkommene Cadenz das Ganze schliessen. Das Hauptmotiv, welches beim *Rondo* wenigstens drei Mal vorkommen muss, kann sich auch durch kleine Veränderungen bei dem jedesmaligen Wiedereintritte immer neu gestalten.

Dem *Rondo*, besonders als letzter Satz einer Sonate, liegt gewöhnlich ein munterer, tändelnder Charakter zum Grunde. Wenn es aber ein, für sich einzeln bestehendes Musikstück bildet, so ist es oft in einem sehr ernsten Style und langsamen Zeitmasse gehalten.

§ 41.

Von der Fantasie, dem Präludium, der Fermate, dem Capriccio und dem Potpourri.

Die *Fantasie* ist in ihrer Form sehr verschieden, obwohl hier manches Mahl eine ähnliche Aufeinanderfolge der Sätze, wie bei einer Sonate vorkommt, nur allein mit dem Unterschiede, dass diese Sätze in der *Fantasie* ohne Unterbrechung, mit den dazu passenden Uebergängen, eingeführt werden.

Die *Fantasie* kann entweder aus dem Stegreife (extemporirt) gespielt oder als niedergeschriebenes Tonwerk betrachtet werden. In beiden Fällen muss der Verfasser gründliche Kenntniss der Harmonie, Geübtheit in contrapunctischer Durchführung der Motive, vorzüglich aber eine lebendige, schöpferische Fantasie aufzuweisen haben.

Die *Fantasie* ist entweder durchaus im strengen Takte oder mit theilweise taktlosen Stellen, nach Art eines Recitativs, oder statt dessen in arpeggirten Accorden gehalten. Die Durchführung der Themas in der Fantasie kann sowohl aus selbst erfundenen Ideen, als auch über schon bekannte Motive, von mehr oder weniger Takten, oft auch nur aus drei, ja sogar aus zwei Noten, bestehen.

Das Zeitmass, so wie die Vorzeichnung des Haupttons, kann bis zum Ende beibehalten

oder die Taktart, Bewegung, der neue Eintritt durch Versetzungszeichen mit verändeter Tonart, willkührlich gewechselt werden. Auch können darin manche Stellen, zur Abwechslung, die Harmonie mehr als die Melodie vorherrschen lassen.

Angebrachte Passagen in der Fantasie, mit einfachen Gesangstellen abwechselnd, steigern ihren Glanz, wenn zugleich Anklänge der Motive bei fortlaufenden Figuren eingewebt werden.

Alle diese Entwicklungen lassen sich sowohl im freien als fugirten Style anbringen.

Soll eine *Fantasie* ein besonderes Interesse gewähren und einen günstigen Eindruck erzielen, so muss sich der Tondichter es zur Aufgabe machen, diese angeführten Puncte mit vieler Kenntniss und feinem Geschmack zu behandeln.

Zum Schlusse wird gewöhnlich noch ein kurzer Satz angebracht, welcher die erste Idee am Eingange der Fantasie wieder in der Erinnerung auftauchen lässt.

Das *Präludium* (Vorspiel) zu einem darauf folgenden Tonstücke, besteht entweder aus einigen Takten, oder nur aus einigen Accorden, welche im Haupttone anfangen, und in demselben mit einer vollkommenen Cadenz schliessen, oder es bildet eine förmliche Einleitung zu dem darauf folgenden Stücke, die mit einer halben Cadenz auf der *Dominante* mit dem Dreiklange oder noch üblicher auf derselben Stufe mit dem *Septimen-Accord*, nach einer mehr oder minder langen Durchführung, endet, an welches sich es ohne Unterbrechung anschliesst.

Das eigentliche *Präludium*, welches in das Bereich der Orgel gehört, ist bereits im § 30. besprochen worden.

Anmerkung. So wie es jeden Vortragenden, auf einen harmonischen Instrumente, anzurathen ist, vor dem Beginnen seines Solo-Stückes, einige Accorde mit eingemischten Läufen oder Passagen vernehmen zu lassen, eben so ist aber zugleich der Wink zu ertheilen, sich des zu langen Präludirens zu enthalten, da dieses meist nur den Zweck hat, eine besondere Fingerfertigkeit zu zeigen. Am allerwenigsten ist dasselbe an seinem Platze beim Vortrag der Stücke mit Begleitung.

Die *Fermate*, wie sie bei ältern componirten Concert-Pieçen angewendet wurde, und in solchen bei der Imitation noch anzuwenden ist, erfordert ebenfalls viele Fantasie und eine geschmackvolle Durchführung.

Es war üblich bei den benannten Concertsätzen vor dem gänzlichen Schlusse einen Ruhepunct, (𝄐) über der *Dominante* des Haupttons mit dem darüber gesetzten *Quartsextenaccorde*, anzubringen. Nach diesem Stillstande jeder Begleitung, trug der Concertspieler eine improvisirte Fermate (Fantasie) vor. Da man voraus setzen kann, dass die wunderschönen Concerte eines Mozart, oder eines Beethoven, welche meist eine *Fermate* benöthigen, nach der Rückkehr des Geschmackes zur classischen Gediegenheit von den Concertisten wieder zur Production gewählt werden dürften, so sollen hier einige Bemerkungen am Platze seyn, welche dem Tonsetzer bei dem Baue der Fermate zum Anhaltspuncte dienen können.

Die *Fermate* muss einen gleichem Charakter mit dem Concerte aufzuweisen haben, und der Stoff oder die melodischen Gedanken und Passagen müssen aus demselben gezogen seyn. Diese melodischen Sätze und Passagen sollen den Eindruck auf einen höhern Grad steigern. In der Durchführung muss viele Mannigfaltigkeit sich beurkunden, nähmlich: eine gute Vertheilung der Gesangstellen, welche mit brillanten Figuren wechseln sollen, (wenn das Concert schon in demselben Style gehalten war); eine neue Modulation mit überraschenden, aber geschmackvollen Uebergängen; auch mit angebrachten, theilweise taktlosen Stellen, welche aber nur nach einer strengen Auswahl anzuwenden sind. Ueberdiess ist ein richtiges Mass hinsichtlich ihrer Länge zu beobachten, und das Interessanteste für den Schluss der Fermate vorzubehalten. Nach beendigter Durchführung wurde gewöhnlich vor der Schlussno-

te noch ein Triller angebracht, worauf die Begleitung im Tutti durch mehrere Takte das gänzliche Finale bezeichneten.

Da aber selbst ein geschickter Concertspieler nicht immer die Gabe besitzt, eine extemporirte Fermate ohne Vorbereitung exakt auszuführen, so dürfte ihm wohl der Rath ertheilt werden, eine solche früher zu entwerfen und niederzuschreiben, oder wenn ihm die Kenntnisse eines Tonsetzers mangeln, sich dieselbe componiren zu lassen. Die Sicherheit bei der Production ist um so nothwendiger, weil gerade beim Vortrage der Fermate die Aufmerksamkeit des Auditoriums in die meiste Spannung versetzt wird.

Das *Capriccio* kann ebenfalls in die Rubrik der Fantasiestücke aufgenommen werden. Es unterscheidet sich aber von der eigentlichen Fantasie durch den Umstand, dass hier weder eine wohlgeordnete Durchführung noch ein strenger Rhythmus beobachtet wird. Auch darf der festgesetzte Hauptton mit der Vorzeichnung, weder im Anfange noch am Ende übereinstimmen. Bei dieser Gattung von Tonstücken herrscht am allerwenigsten eine gewisse Ordnung und ein geregelter Plan in der Ausführung; denn die aufgestellten Motive werden oft schnell abgerissen und wieder Andere daran gekettet, die Modulation in der freiesten Art angewendet, und die meisten Stellen in Ansehung des Taktes, *ad libitum* vorgetragen.

Auch wird das Tempo (Bewegung) und die Taktart sehr oft gewechselt.

Aller Freiheit ungeachtet, welche das *Capriccio* gestattet, müssen sich doch mehrere Haupterfordernisse vereinen, wenn ein solches Tonwerk ein besonders Interesse gewinnen soll, nähmlich: viel Geschmack, eine glückliche Laune, Originalität und eine entsprechende Aneinanderreihung der Motive.

Uebrigens findet man auch Compositionen mit dem Titel *Capriccio* bezeichnet, in welchen vom Anfange bis zum Ende, über ein einziges Motiv, die Hauptvorzeichnung, die Taktart und Bewegung mit einer sehr interessanten Durchführung, beibehalten ist.

Das *Potpourri*, welches auch oft mit den Namen Fantasie beehrt wird, ist nichts mehr und nichts weniger als eine Zusammensetzung von einigen bekannten und beliebten Arien, Märschen ect:, deren Motive durch eingewobene Passagen oder durch einige Variationen in Verbindung gebracht sind. Den Anfang bildet gewöhnlich eine kurze Einleitung, und das Ende krönet meistens eine lange Kette von Läufen mit springenden Figuren.

Anmerkung. Es dürfte jedem angehenden Tonsetzer der Rath ertheilt werden, sich mit dergleichen Arbeiten nicht zu befassen, indem sie viel dazu beitragen, dass er verwöhnt, nur Werke nach entlehnten Ideen zu Stande bringen könnte, während die eigene Quelle der Erfindung durch eine solche Bequemlichkeit endlich völlig vertrocknen würde.

§ 42.

Von Variationen.

Ein Thema (Motiv) durchführen, heisst, dasselbe bei seinem jedesmaligen ganzen oder theilweisen Erscheinen neu und interessant, durch fremde Harmonien oder mit Veränderung und Verzierung ihres einfachen Gesanges, entweder in Ober- Mittel- oder Unter-Stimmen wieder zu geben.

Bei den eigentlichen Variationen wird ein Thema (Hauptsatz) mit strengen Rhythmus vorausgesetzt, und gewöhnlich in unverzierten schönen Gesang gehalten, worüber dann nach Willkühr eine beliebige Anzahl von Variationen erfolgt. Es wurde bereits in § 6 eine kleine Andeutung gegeben, auf welche Weise ein einfacher Gesang durch verschiedene Figuren, Pas-

sagen ect: eine Veränderung erhalten kann. Hier folgt noch ein Fingerzeig.

Bei allen Arten von Verzierungen, welche in jeder einzelnen oder auch in mehreren Stimmen zugleich angebracht sind, soll immer die Grundharmonie des Themas unverändert erhalten werden..

In Bezug auf Tempo, Tonart und Hauptton ist man jedoch nicht an eine gleiche Durchführung gebunden. So kann z.B. *Dur*, beim Wechsel der Variationen in die *Molltonart*, und *Moll* in die *Durtonart* versetzt, oder durch eine neue Vorzeichnung ein anderer Hauptton gewählt werden. Auch bei der Taktart kann eine solche Abwechslung Statt finden.

Bei Variationen mit Begleitung, besonders zur Concertproducktion bestimmt, besteht das Finale meist in einer verlängerten Fortführung, gleichsam eine kurze Fantasie bildend, wobei auch manchmal ein Theil aus dem Thema genommen, und als fugirter Satz gearbeitet eingeflochten erscheint, indem auch die gebundene Schreibart angewendet werden kann.

Der Anfang lässt sich oft mit einer Einleitung machen, wobei man auch mit Anklängen aus dem darauf folgenden Thema diesem Satze einen höhern Reiz verleihen kann.

§ 43.

Vom Concerte.

Das ganze *Concert* besteht gewöhnlich aus drei Sätzen.

Erster Satz:

Dem ersten *Solo*, in einem mehr oder mindern *Tempo – Allegro* durchgeführt, geht immer ein sogenanntes Ritornell (*Tutti*) voraus, welches meist das Hauptmotiv und den Mittelgesang in sich einschliesst, und hinsichtlich des Baues dem ersten Theile einer Sonate ähnlich ist; nur wird es mehr gedrängt gehalten, und vor dem Eintritte des *Solo* in der Haupttonart oder in deren *Dominante-Septimen-Accord* geschlossen. Doch findet man auch vor dem ersten *Solo*, die von den Begleitern vorgetragenen *Tutti's*, welche in gar keiner Beziehung zu dem Haupt- oder Mittel-Satze stehen.

Der erste Satz enthält gewöhnlich drei *Solo's*. Das erste *Solo* beginnt mit dem Hauptmotiv, nach welchem mehr oder weniger modulirt wird, und bringt den Mittelgesang in der *Dominante* des Haupttons, worin es auch schliesst, worauf dann das sogenannte *Tutti*, welches mehr kurz gehalten wird, zum zweiten *Solo* leitet.

Da bei Concerten mehr als bei andern Tonstücken, besonders der Solospieler zu berücksichtigen ist, um ihm Gelegenheit zur Auszeichnung zu geben, so dürfte hier noch die Bemerkung beigefügt werden, dass nach der Einführung des Hauptsatzes, und eben so nach dem Mittelsatze es nicht an brillanten Passagen für denselben fehlen soll.

Im zweiten *Solo* können sich der Tonsetzer und Concertspieler einem gleich vortheilhaften Lichte zeigen, denn hier liegt meistens eine gearbeitete Durchführung der schon dagewesenen Motive, mit glänzenden neuen Passagen und angenehmen auch zugleich überraschenden Modulationen zum Grunde, wobei der Concertspieler Gelegenheit hat, durch seinen Vortrag zu beweisen, dass er nicht nur Kunstfertigkeit besitze, sondern auch den Charakter der Composition gehörig aufzufassen verstehe.

Nach dem zweiten *Solo* schliesst sich wieder ein kurzes *Tutti* an, worauf dann das letzte *Solo* folgt. Dieser gewöhnlich mit dem Hauptmotive beginnend, bringt nach eingemischten aber originell neuen Passagen den Mittelgesang in der Haupttonart, wobei für den Solospieler noch ausgezeichnet neue, aber dem Ganzen anpassende, brillante Sätze angebracht werden.

Endlich ist mit dem *Tutti* der gänzliche Schluss herbeizuführen.

Daraus lässt sich ersehen, dass es, nur ohne Repetition des ersten Satzes, den ganzen Bau einer Sonate hat.

Der zweite und dritte Satz, nehmlich *Adagio* oder *Andante* und *Rondo* oder *Finale*, sind, entweder beide für sich selbstständig abgeschlossene, oder ohne Unterbrechung, verbundene Sätze. In beiden Fällen besitzen sie ganz den Bau einer Sonate, bis auf die kurzen *Tuttis*, welche, bei Concerten üblich, eingeflochten werden.

Das *Scherzo* ist bei dieser Gattung von Tonstücken nicht gebräuchlich.

§ 44.

Von der Ouverture.

Unter der Bezeichnung *Ouverture* versteht man ein Instrumentaltonstück, welches gewöhnlich zur Eröffnung einer Oper, eines Oratoriums u. s. w. angewendet wird.

Der Bau derselben hat Ähnlichkeit dem ersten Satze einer Sinfonie, (siehe die Anmerkung zum § 39.) nur wird bei der *Ouverture* der erste Theil nicht wiederhohlt, und die Durchführung der Motive, besonders im zweiten Theile viel kürzer gehalten. Uebrigens soll sie immer dem Charakter des ganzen Werkes entsprechen, und es können auch Motive, als Anklänge der darauffolgenden Musik angebracht werden.

Doch gibt es auch *Ouverturen*, die für sich allein, bloss zu Eröffnung einer grossen Musik oder als Einlage für dieselbe, componirt sind.

§ 45.

Von der Fuge.

Zur Bildung einer zwei oder mehrstimmigen Fuge, wurden schon in den Paragraphen 14 bis 20, die nöthigen Beispiele sämmtlich vorgeführt.

§ 46.

Von den Tanzstücken und Märschen.

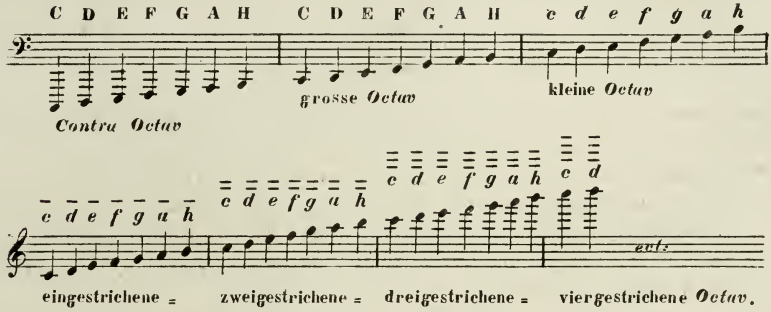
Die *Tänze* und *Märsche* erfordern den strengsten Rhythmus. Sie bestehen meistens aus zwei Theilen, und in jedem ist immer eine gerade Zahl von Takten, etwa 8, 12, u. s. w. Bei dieser Gattung von Tonstücken erscheint wegen der Beschränktheit des Raumes die Durchführung der Motive und eine fremdartige Modulation nicht an ihrem Platze. Die beigegebenen *Trios*, als: *Menuett* und *Trio*, *Marsch* und *Trio*, sind gewöhnlich im lieblichen Style gehalten.

Anmerkung. Damit der angehende Tonsetzer in allen besprochenen Formen, der hier angeführten Tonsätze, sich mit guten Erfolge zu üben im Stande ist, so möge derselbe viele Werke in Betreff ihres Baues mit Aufmerksamkeit studiren, und sich dann das Tonstück eines anerkannt gründlichen Componisten als ein Vorbild für ein ähnliches Werk wählen, welches er zu schreiben beabsichtiget. Nach diesem anerkannten Muster soll der Uebende sein eigenes Produckt zu formen suchen, jedoch, wie schon früher bemerkt wurde, ohne sich gerade an die Anzahl der Takte knechtisch zu binden. Auf diese Weise wird er eine hinlängliche Sicherheit erlangen, in der Folge, auch ohne eine praktische Anleitung vor sich zu haben, für jede Gattung der zu componirenden Werke eine gute Ordnung und Vertheilung der Ideen, aus dem eigenen richtigen Gefühl zu erzielen.

§ 47.

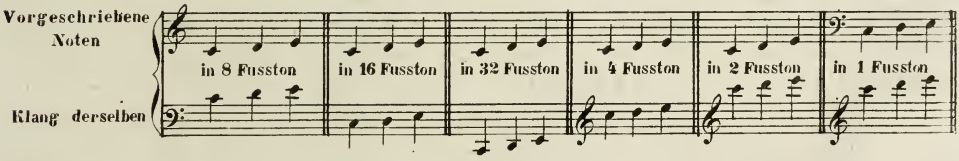
Was ist unter der Benennung: kleine Octav, ect: oder unter dem Ausdrucke: Fusston zu verstehen?

Da die Worte: eingestrichene = zweigestrichene Octave ect: bei dem Umfange der Singstimmen oder der Instrumente oft vorkommen, so folgt hier eine Angabe in Bezug auf die übliche Benennung der Octavenabtheilung.



§ 48.

Der Ausdruck: Fusston bezieht sich gewöhnlich auf solche Instrumente, welche durch ihren Bau, die angezeigten Noten, entweder wie sie vorgeschrieben sind, oder um eine Octave tiefer oder höher klingend vernehmen lassen; z.B. den 8 Fusston haben diejenigen Instrumente, welche den vorgeschriebenen Ton in derselben Höhe oder Tiefe anschlagen, wie er der menschlichen Stimme eigen ist, nähmlich: die Flöte, Oboe, Violine, das Violonzell, Fortepiano ect:; der 16 Fusston klingt um eine Octave tiefer, zu welcher Classe der Contrabass gehört; der 4 Fusston klingt um eine Octave höher, z.B. das Piccolo. Es gibt auch Orgeln, welche, ausser dem erwähnten 8, 16 und 4 Fusston, noch durch ihre verschieden angebrachten Register einen 32 = ebenso einen 2 = und sogar einen 1 = Fusston haben. Das Verhältniss ihres Klanges ist hier durch Noten deutlicher angezeigt.



§ 49.

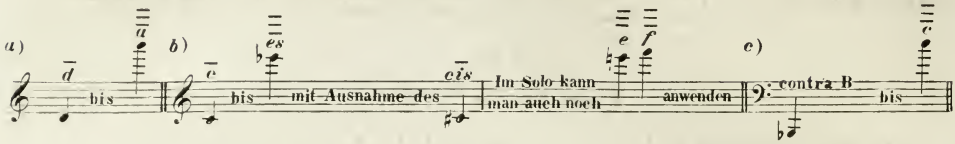
Vom Umfang der Blasinstrumente, welche bei Kammer- und Orchester-Musiken angewendet werden

Vom Umfang der *Flöte*, der *Oboe* und des *Fagottes*.

Diese drei Blasinstrumente führen die Noten in ihrer vorgeschriebenen Höhe oder Tiefe aus. Der Umfang derselben ist, bei *a*) für die *Flöte*; bei *b*) für die *Oboe*, bei *c*) für den *Fagott*.

angezeigt. Zu dem Umfange von der tiefsten bis zur höchsten Note sind auch alle inzwischenliegenden, nehmlich alle halben Töne zu rechnen.

Wenn der Fagott, in der höhern Tonlage, Stellen auszuführen hat, so werden dieselben meistens im Tenorschlüssel geschrieben.



§ 50.

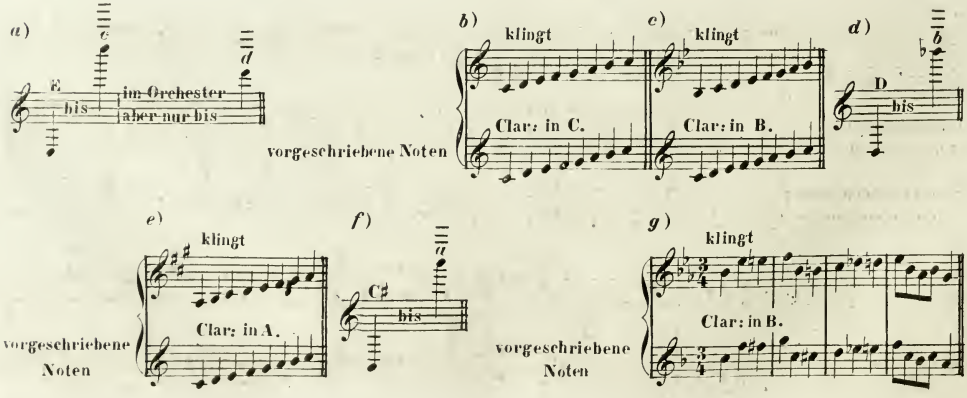
Von der Clarinette.

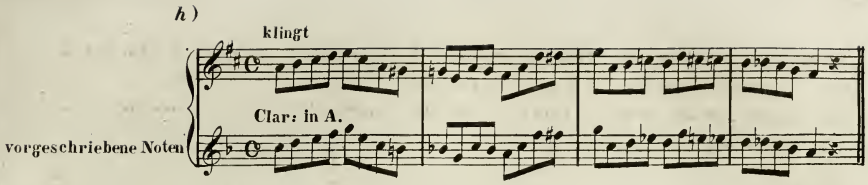
Der Umfang, der ist bei *a*) angezeigt.

Für das Orchester werden drei Arten angewendet: die *A*, die *B* und die *C Clarinette*. Beim Eingange des Stückes muss für den Spieler dieses Instrumentes eine Angabe der Gattung desselben erscheinen, als: *Clarinette* in *C*, oder *Clar:* in *B*, oder *Clar:* in *A*. Heisst es: *Clarinette* in *C*, so haben die vorgeschriebenen Noten eine gleiche Höhe im Klange, wie bei der Violine, Oboe, ect: (Siehe unten bei *b*)) und der Umfang ist derselbe, wie er vorher bei *a*) angezeigt wurde. Lautet es: *Clarinette* in *B*, so klingen die vorgeschriebenen Noten um einen ganzen Ton tiefer, wie unten bei *c*), und ihr Umfang ist bei *d*) versinnlichet. Die *Clarinette* in *A* bringt die vorgeschriebenen Noten im Klange um eine kleine *Terz* tiefer, wie bei *e*), und der Umfang ist bei *f*) angedeutet.

Da man bei *Clarinetten* über die Zahl von 2♯ oder von 2♭ als Vorzeichnung nicht gerne hinaus geht, so wird, um in diesen Schranken bleiben zu können, bald die eine, bald die andere der drei Gattungen angewendet. Aus diesem Grunde ist die *C Clarinette* meistens bei der Vorzeichnung von 1♯ oder 1♭ in Anwendung zu bringen, eben so, wenn gar keine Vorzeichnung Statt findet. Die *B Clarinette* wird gebraucht, wenn das Stück 2, 3 oder 4, ebenfalls nur 1♭ zur Vorzeichnung hat. Bei 2, 3, 4 oder 5♯ wird die *A Clarinette* angewendet.

Zur bessern Orientirung mögen die Beispiele bei *g*) und *h*) dienen, welche der angehende Tonsetzer mit der vorhergegangenen Erklärung vergleichen soll.





§ 51.

Vom Horn (Corno).

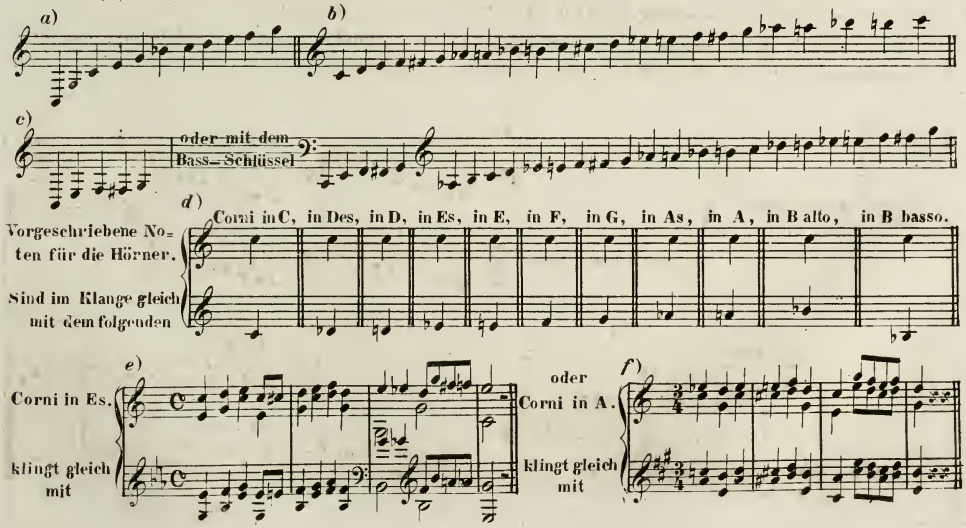
Es werden gewöhnlich im Orchester zwei, aber bei starker Besetzung auch vier Hörner angewendet, und die Noten für dieselben im Violin-Schlüssel geschrieben. Auch muss der Hauptton, da die Stücke für die Hörner immer in *C* gesetzt sind, wie bei den Clarinetten angezeigt werden; z. B. *Corni* in *D*; *Corni* in *Es*; *Corni* in *F*, ect: Ihre Anwendung geschieht in sehr verschiedenen Tönen, als: *Corni* in *C*, in *Des*, in *D*, in *Es*, in *E*, in *F*, in *G*, in *As*, in *A*, in *B alto*, (im hohen *B*) in *B basso* (im tiefen *B*). Im Orchester sind die bei *a*), für jeden Hauptton, angezeigten Noten im Gebrauche. Was die Solospieler anbelangt, so kann auch, für das erste Horn die bei *b*), und für das zweite die bei *c*) angezeigte *Scala* benützt werden.

Gewöhnlich wird für das erste Horn nicht tiefer als in das $\bar{c}$, und für das zweite Horn nicht höher als in das $\bar{\bar{e}}$ gesetzt.

Da das Klappen – Horn, eine Erfindung der neueren Zeit, die mit ♯ oder ♭ vorgeschriebenen Noten mit weniger Schwierigkeit ausführen kann, als dieses auf dem sogenannten Natur – Horn der Fall ist, so lässt sich auch von dem Ersteren eine freiere Anwendung machen.

Es wurde oben bemerkt, dass die Hörner immer in *C* blasen: nun folgt auch eine Andeutung bei *d*), wie die vorgeschriebenen Noten im Verhältniss ihres Klanges in der Ausführung zu einander stehen. Bei *e*) und *f*), sind noch kurze Sätze beigefügt, welche zur grösseren Erläuterung beitragen sollen.

In manchen Stücken, besonders in *Moll*, findet man oft das zweite Horn in einer andern Tonart geschrieben.

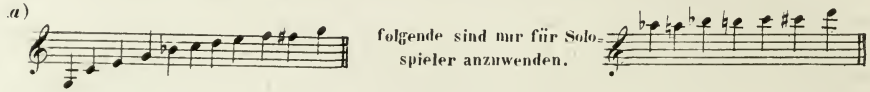


§ 52.

Von der Trompete.

Die *Trompeten* werden im Orchester wie die Hörner paarweise gebraucht. Ihr Umfang ist bei *a*) angezeigt. Sie haben den Violinschlüssel, und werden immer in *C dur* gesetzt. Der Hauptton, aus welchem sie blasen sollen, muss ebenfalls stets angezeigt werden. Sie werden in *B*, *C*, *D*, *Es*, *E* und *F* geschrieben. Die *C=Trompeten* haben die vorgeschriebenen Noten in gleicher Tonhöhe, die *D=Trompeten* um einen ganzen Ton, die *Es = Trompeten* um eine kleine *Terz* höher, u. s. f. auszuführen.

Bei Klappen–*Trompeten* lassen sich auch die Noten mit ♯ und ♭ in Anwendung bringen, aber es mangelt ihnen für dieses Tongebieth die Kraft des Klanges.

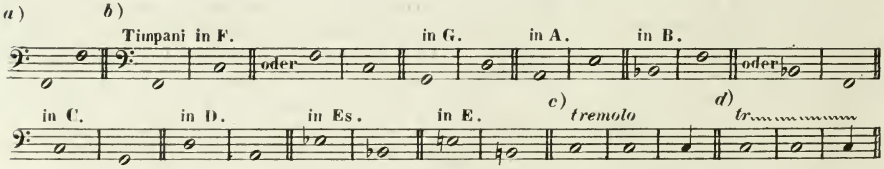


§ 53.

Von den Pauken. (Timpani).

Es werden in der Regel ebenfalls zwei, in seltenen Fällen aber auch drei Pauken angewendet. Zuweilen kommt sogar eine tonlose, sehr tief gestimmte Pauke an die Reihe. Sie werden im Basschlüssel geschrieben. Ihr Grenze ist bei *a*) angezeigt. Die Anwendung geschieht auf folgende Weise. Der Tonsetzer zeigt Anfangs die Tonart an, der Ausführer stimmt darnach die Pauken, die eine in die *Tonica*, und die andere in die *Dominante*, wie es bei *b*) angedeutet ist. Versetzungszeichen, als: ♯, ♭ und ♮, sind weder in der Vorzeichnung, noch bei den Noten gebräuchlich. Der Triller oder das Wort *tremolo* wird wie bei *c*) oder *d*) angezeigt.

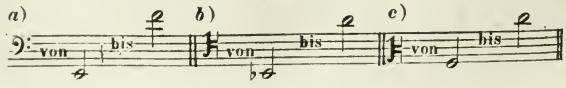
Anmerkung. Die vier Gattungen der Instrumente, nähmlich: die *Clarinetten*, *Hörner*, *Trompeten* und *Pauken*, kann man auch erforderlichen Falls im Laufe des Stückes umstimmen, das heisst, den vorher festgehaltenen Hauptton mit einem andern wechseln lassen; nur muss der Tonsetzer sein Augenmerk darauf richten, dass beim Wechseln der Tonart dem Spieler durch Pausen die nöthige Zeit gegeben werde.



§ 54.

Von den Posaunen. (Tromboni).

Es gibt eine *Alt* = eine *Tenor* = und eine *Bass* = Posaune. Jede derselben führt die vorgeschriebenen Noten in gleicher Tonhöhe, nähmlich im 8 Fusston aus. Bei Orchestermusiken wirken entweder die *Bass* = Posaune allein, oder *Bass* = und *Tenor* = Posaune zusammen, oder auch alle drei Posaunen im Vereine. Sie bekommen als Vorzeichnung ♯ oder ♭, wie die *Celli*, *Fagotti* oder die *Violen*. Der Umfang, mit Einschluss aller inzwischenliegenden ♯ oder ♭ Töne, ist bei *a*) für die *Bass* = bei *b*) für die *Tenor* = und bei *c*) für die *Alt* = Posaune angegeben.



Vom englischen Horn (Corno inglese) dem Bassethorn (Corno di Bassetto) und der Octav-Flöte (Piccolo).

Diese drei Instrumente werden im Orchester seltener benützt.

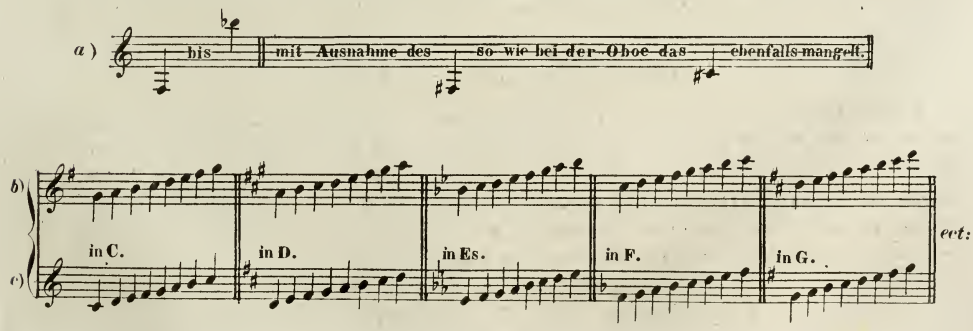
Das *englische Horn*, welches im Violin-Schlüssel mit demselben Umfang der Noten, wie für die Oboe, nähmlich vom $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{f}}$ geschrieben wird, (Siehe § 49. bei *b*)) welche aber durchaus um eine reine *Quinte* tiefer klingen, hat einen wirklichen Umfang, wie derselbe unten bei *a*) angedeutet ist. Daher wird die Vorzeichnung bei ♯ Tonarten immer um ein ♯ vermehrt, und bei Be-Tonarten um ein ♭ vermindert. In der Zeile *b*) ersieht man z.B. welche Vorzeichnung das englische Horn erfordert, wenn das Stück in dem Haupttone der Zeile *c*) gesetzt ist.

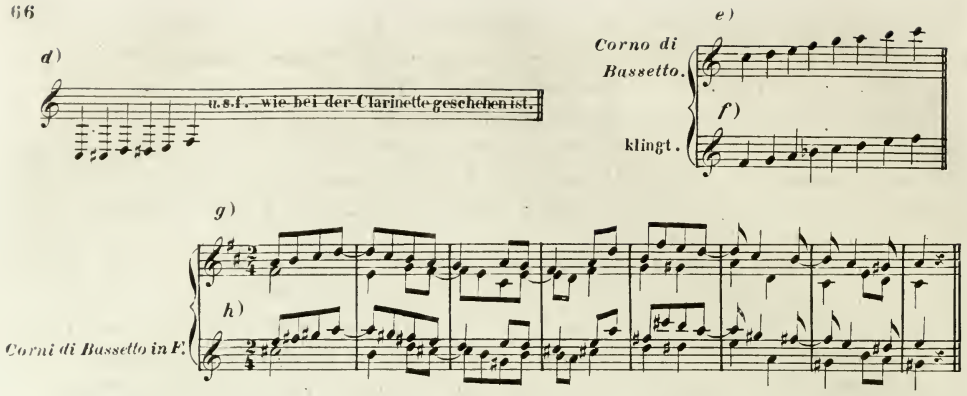
Das *Bassethorn* hat ebenfalls den Violin-Schlüssel vorgezeichnet. Die *Scala* desselben ist mit jener der Clarinette gleich, nur hat es noch vier tiefere Töne, folglich zählt der Umfang desselben 4 volle Octaven, und reicht vom kleinen *c* bis zum $\bar{\bar{c}}$, wie dieses auch bei *d*) angezeigt ist. Im Orchestersatze sind jedoch die Töne der dreigestrichenen Octave, wie bei der Clarinette zu vermeiden.

Die vorgeschriebenen Noten klingen wie beim englischen Horn um eine reine *Quinte* tiefer, wie dieses unten bei *e*) und *f*) veranschaulichet wird. Der Hauptton für das Bassethorn ist *F*, daher es als eine Nothwendigkeit erscheint, die zufälligen, erhöhten oder erniedrigten Töne im Laufe des Stückes immer durch ♯ oder ♭ anzuzeigen. Ein Stück wäre z.B. für Violinen in zwei ♯ geschrieben, wie dieses unten bei *g*) der Fall ist. Um diesen Satz von den Bassethörnern ausführen zu lassen, würde er in der bei *h*) angezeigten Weise, gesetzt werden müssen. Kurz, man hat die Ausführung immer in der Ober-*Quinte* für das Bassethorn zu schreiben.

Die *Octav-Flöte* (Piccolo) besitzt einen Umfang vom eingestrichenen $\bar{d}$ bis zum dreigestrichenen $\bar{\bar{g}}$, und wird im Orchester meistens nur bei Fortestellen angewendet. Die vorgeschriebenen Noten klingen auf diesem Instrumente um ein *Octave* höher. Die Töne der untersten *Octave* gebraucht man nur im *Solo*, da ihnen für das Orchester die gehörige Kraft mangelt.

Anmerkung. So leicht es ist, den Umfang der Instrumente anzugeben, so schwer ist es aber auch, sowohl in der Zusammenstellung mit andern, als beim Einzelngebrauche über die Wirkung derselben eine genügende Darstellung zu liefern. In dieser Beziehung wäre den angehenden Tonsetzern der einzige Rath zu ertheilen: viel Orchestermusik zu hören, Partituren von grossen Meistern fleissig zu studiren, und wenn sich die Gelegenheit darbiethet, nach dem Durchlesen wieder einer Aufführung derselben beizuwohnen. Ueberdiess sollten Männer von Erfahrung und Sachkenntniss über Instrumentirung befragt werden, eben so ausübende Künstler über die Anwendung der Figuren, besonders im concertanten Style, und in welcher Octavlage dieselben dem Instrumente am meisten zusagen.





§ 56.

Von der Orgel, dem Pianoforte und der Harfe.

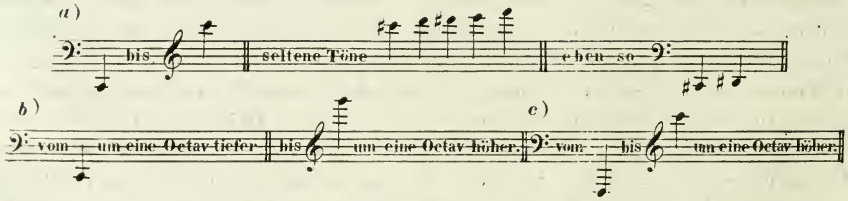
Die drei Instrumente werden im Orchester weniger angewendet.

Die *Orgel* lässt nur in der Kirche zur solennen Gottesverehrung ihre imposanten Klänge erschallen. Der Umfang ihrer Töne läuft gewöhnlich vom grossen *C* bis zum dreigestrichenen $\overline{\overline{\overline{c}}}$, mit Einschluss aller Kreuz = und Be = Töne, (Siehe unten bei *a*).

Sie hat gewöhnlich viele Register, (Züge) wodurch die vorgeschriebenen Noten verschiedenen Fusston hervorbringen können. Auch sind bei Orgeln oft zwei oder drei Griffbrete (Manuale) nebst einem Pedale zum Treten angebracht.

Das *Pianoforte* wird bei Orchestermusiken meistens nur als Concertinstrument oder zur Begleitung bei öffentlichen Gesangs = Productionen benützt. Der Umfang desselben ist bei *b*) angezeigt.

Die *Harfe*, welche auch oft im Schauspielhause als Orchester = Instrument ertönt, hat überdiess mit dem Pianoforte, was ihren Gebrauch anbelangt, eine gleiche Eigenschaft. Ihr gewöhnlicher Umfang ist bei *c*) angegeben, ebenfalls mit allen dazwischen liegenden Kreuz = und Be = Tönen, welche mit dem Pedale, durch Verkürzung der Saiten, hervorgebracht werden.



§ 57.

Vom Kirchen - Kammer - und Theater - Style.

Da in der Einleitung bemerkt wurde, dass sich der strenge Satz von dem freien nur durch die Form des Styles unterscheide, in welchem der Tondichter sein Werk schreibt, so folgt hier eine kurze Analyse dieser drei Form = Unterschiede.

Im *Kirchenstyle* wird gewöhnlich der gebundene Satz angewendet, und die Melodien sind mehr in feyerlicher Weise zu halten. Die Ideen erfordern eine erhabene Grösse; die Modulation darf nicht zu häufig angebracht werden, dafür sind aber kräftige Harmoniesätze ect: am Platze.

Zum *Kirchenstyle* gehören: Messen, Gradualien, Offertorien, Oratorien, geistliche Kantaten, Hymnen, Orgel-Präludien, Fugen, einfache und fugirte Choräle, Kirchenconcerte u.dg:

Zum *Kammerstyle* gehören: Variationen, Rondo's, Fantasien, Concerte, Sonate, Duo's, Trio's, Quartetten, Quintetten ect:, dann Sinfonien, Gesänge und Lieder, Balladen, weltliche Kantaten und Oratorien ect:.

Der *Kammerstyl* erfordert, besonders bei der Ausarbeitung von Sonaten, Trio's, Quartetten ect:, Feuer, überraschende wohlangebrachte Wendungen der Modulation, tüchtige Durchführung der Motive und hauptsächlich bei Sinfonien, viele Erfahrung im Orchestersatze, um die Instrumente mit günstiger Wirkung und guter Vertheilung in Anwendung zu bringen.

Der *Theaterstyl* erfordert eine gründliche Kenntniss jener Sprache, welche der Tonsetzer zu behandeln hat; eine gute Wahl der Instrumente, bei der musikalischen Ausmahlung der verschiedenen Charaktere; viel Geschmack und einen hohen Grad der Fantasie, um den Typus der im Texte vorherrschenden Handlung durch die Musik richtig wieder zu geben.

Dagegen erlaubt aber dieser Styl, in Hinsicht des reinen Satzes, mehr Freiheit in der Modulation und in der Behandlung der dissonirenden Accorde und weniger Durchführung der Ideen.

Zum *Theaterstyle* gehören: Ouvertüren, ernsthafte romantische komische Opern, Operetten, Singspiele, Ballete, Intermezzi ect:.

§ 58.

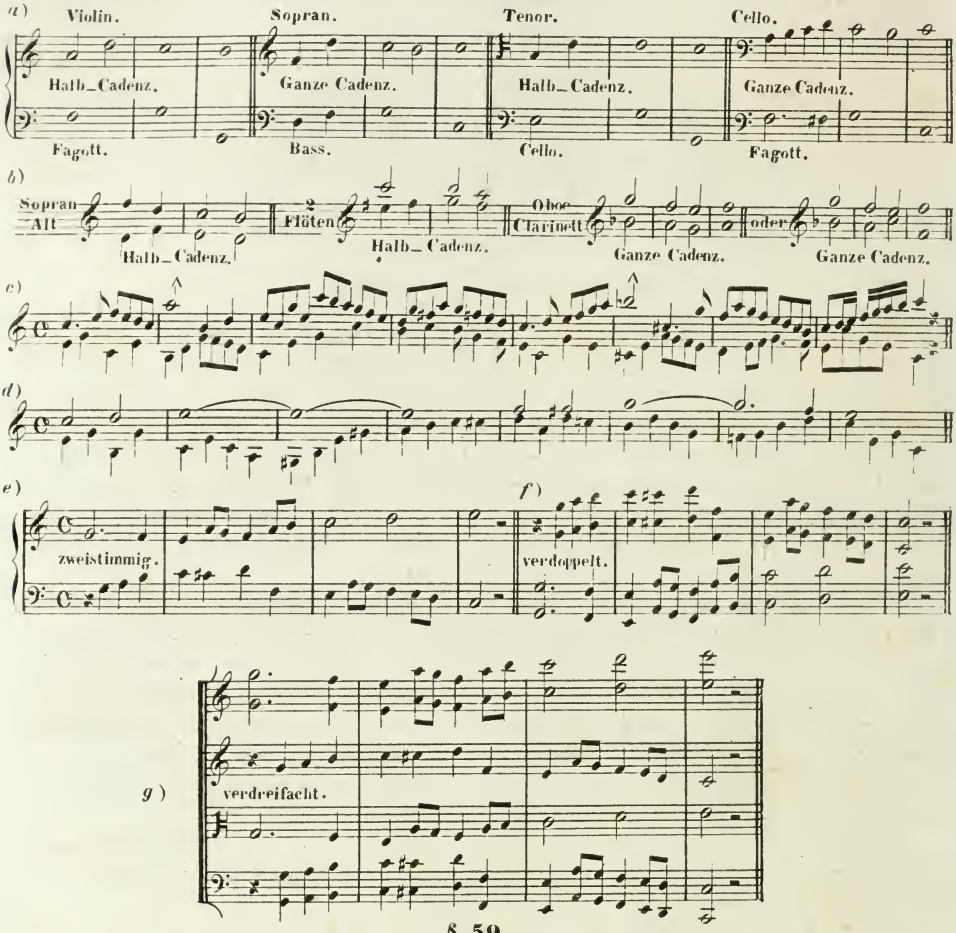
Von der Zusammenstellung und Anwendung der Instrumente im zweistimmigen Satze.

Im zweistimmigen Satze können die Instrumente entweder von einerlei Gattung, als: 2 Flöten, 2 Violinen, 2 Oboen, oder von verschiedener Gattung, als: Flöte und Violin, oder Oboe und Fagott, oder Clarinett und Violoncell ect: zusammengestellt werden. Die Verfahrungsweise kann wie bei § 9 Statt finden, natürlich mit gehöriger Beobachtung des Umfanges.

Man kann sich aller gebräuchlichen Intervalle bedienen, während auch der freie Eintritt der Dissonanzen, wie dieses bereits in der Harmonie-Lehre angezeigt wurde, hier gestattet ist. Die *Octave*, den *Unison* und die *Quinte*, da sie im zweistimmigen Satze zu leer klingen, (nur wenige Harmonie geben) soll man seltener im Laufe der Composition auftreten lassen; dagegen können die grossen und kleinen *Terze*, so wie die grossen und kleinen *Sexte*, eben so auch die Bindungen und Durchgangsnoten benützt werden. Die Cadenzen, nehmlich die vollkommene, und die Halbcadenz, wenn das *Duo* für zwei tiefe Instrumente, oder für ein hohes und tiefes Instrument gesetzt ist, werden in jener Art gebildet, von welcher schon früh Erwähnung geschehen ist. Siehe unten bei *a*). Ist aber das *Duo* für zwei hohe Stimmen geschrieben, so kann die Anwendung der Cadenzen entweder wie bei *a*) beibehalten werden, oder die Halbcadenzen sich in der *Terze* oder *Sexte*, und die Vollkommenen in der *Octave* oder *Sexte* gestalten, wie *b*) zeigt.

Gebrochene Accorde sind in der begleitenden Stimme nothwendig, wenn die andere entweder einen vorherrschenden melodischen Satz vorträgt, oder einen lange auszhaltenden Ton auszüführen hat: wie bei *c*). *d*).

Der zweistimmige Satz kann auch unter Mitwirkung von mehreren Instrumenten und selbst bei vollem Orchester durch Stimmen verdoppeln, in den Ober = und Unter = Octaven oder im Einklang, mit gutem Erfolge angewendet werden, wie bei *e*), *f*), *g*).



§ 59.

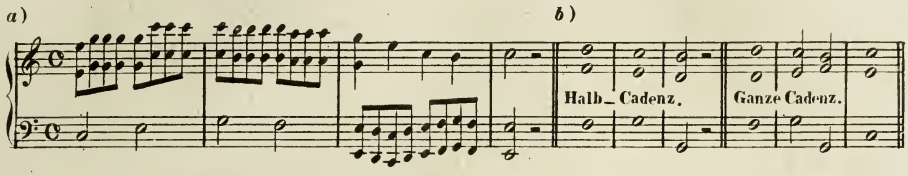
Vom dreistimmigen Satze.

Was man unter einem dreistimmigen Satze versteht, ist bereits schon erklärt worden, doch lässt sich, obwohl von drei Stimmen ausgeführt, bei der Verdopplung einer Stimme, die Harmonie nur als zweistimmig betrachten. Siehe *a*).

Die Cadenzen werden, wie in allen mehrstimmigen Sätzen, ohne Umkehrung des *Dominantenaccord's* in die *Tonica* gemacht: Siehe *b*).

Die Anwendung des dreistimmigen Satzes kann in mehreren Stimmen, eben so im ganzen Orchester, durch Verdoppelung in den *Octaven* Statt finden. Auch ist die Zusammenstellung der Instrumente wieder der Willkühr überlassen.

Sollte eine der drei Stimmen einen vorragenden (oder brillanten) Gesang auszuführen haben, so dürfte es angemessener seyn, die Begleitung, statt in festen, mehr in gebrochenen Accorden, wenigstens bei einer Stimme, anzuwenden, um auf diese Weise der Harmonie eine vollere Gestaltung zu verleihen.



§ 60.

Vom vierstimmigen Satze.

Der vierstimmige Satz ist der gewöhnlichste und nothwendigste, wie dieses schon die Harmonie-Lehre angedeutet hat, und wird bei allen jenen Gattungen angewendet, in welchen man für mehr als drei Stimmen schreibt, z.B. im *Quartett*, *Quintett*, *Sextett* u.s.f. mit Einschluss des Orchestersatzes, dann als Begleitung zu Gesangstücken und zu allen Arten von *Solo's*.

Soll die vierstimmige Harmonie als Begleitung zu einer Arie oder zu irgend einem Solo dienen, so hat sich dieselbe nach dem vorherrschenden Charakter der Melodie zu richten. So wäre z.B. bei einem lieblich-einfachen Gesange, eine Begleitung von starkdissonirenden Accorden oder rauschenden Figuren ganz unrichtig angebracht. Uebrigens hat der § 28 bereits einige kurze Bemerkungen über diesen Gegenstand geliefert.

Wohl zu unterscheiden ist hier die Anwendung eines vierstimmigen Satzes, wobei eine jede Stimme den gleichen Antheil an der Durchführung der aufgestellten Motive nimmt, z.B. bei Streich-*Quartetten*, fugirten Sätzen und wirklichen Fugen ect. Denn, wenn auch der vorherrschende Gesang oder eingemischte Passagen für ein einzelnes Instrument vorkommen, so erfordert die Begleitung eine edlere, mit mehr Kraft sich anschliessende Führung. Imitationen, Engführungen. Umkehrungen der Motive u.s.w. sind beim obligaten Quartettsatze an ihrem Platze.

Alles, was beim zweistimmigen so wie beim dreistimmigen Satze in Betreff der Verdoppelung gesagt wurde, lässt sich auch für den vierstimmigen Satz hier in Ausübung bringen.

Zur Abwechslung lässt man öfter eine oder zwei Stimmen schweigen, (pausiren) auch können, um die harmonische Führung zu unterbrechen, Stellen *unisono* mit guter Wirkung eingeflochten werden, wie dieses § 20. in der Fuge bei *b*) der Fall gewesen ist.

Da in der Harmonie-Lehre der vierstimmige Satz hinreichend besprochen wurde, und die betreffenden Beispiele sowohl dort, als in diesem Werke zahlreich aufgeführt sind, überdiess in der Harmonie-Lehre § 135 sogar ein vollständiger Quartettsatz aufgestellt ist, so dürfte hier eine weitere Reihe erläuternder Beispiele als überflüssig erscheinen.

§ 61.

Vom fünfstimmigen Satze.

Die fünfstimmige Harmonie unterliegt derselben Behandlung wie die vier- oder dreistimmige, somit kann ein Satz, obwohl von 5 Stimmen ausgeführt, durch Verdoppelung in *Octaven*, doch nur als drei- oder vierstimmig gelten. *a*).

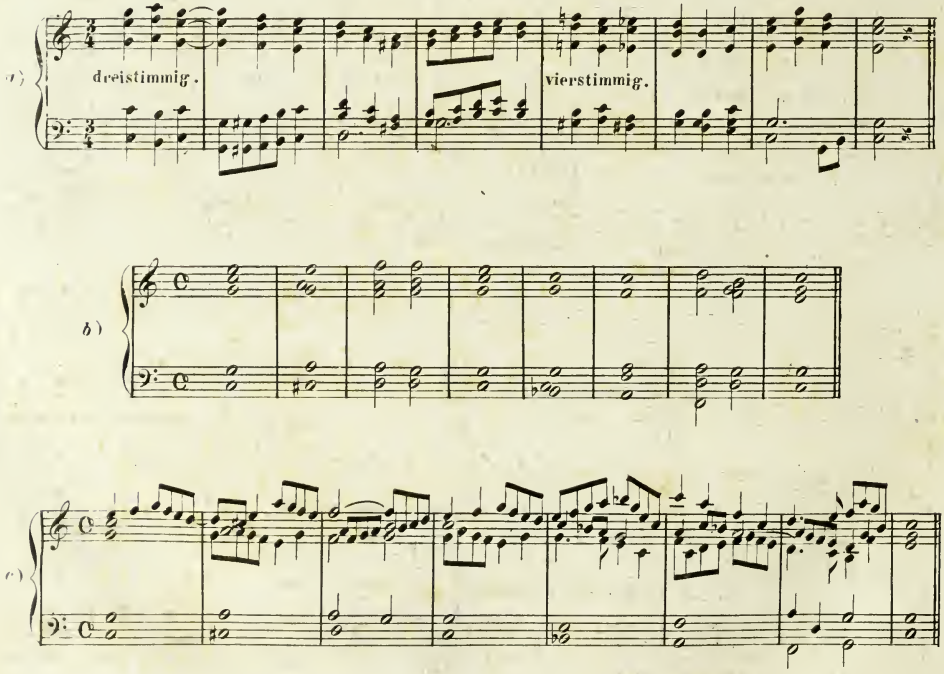
Solle aber die Harmonie wirklich als fünfstimmig auftreten, so muss jede Stimme als wesentlich und selbstständig behandelt werden, wobei dann offenbare *Octaven* (offenbare *Quinten* dürfen ohnediess nirgends angebracht seyn) zu vermeiden sind.

Wird ein wesentlich fünfstimmiger Satz aber von 6, 7 oder 8 Stimmen, oder selbst vom ganzen Orchester ausgeführt, so lässt sich wieder jede Stimme, mit guter Vertheilung verdoppeln; nur muss man es als eine Hauptregel gelten lassen, den Bass nie durch die oberste Stimme zu verdoppeln, ausser im *Unisono* aller Stimmen.

Da alle *consonirende Accorde* nur aus 3, und die meisten *dissonirenden* gewöhnlich aus 4 wesentlichen Tönen bestehen, mit Ausnahme der zwei $\frac{9}{7}$ *Accorde*, so müssen stets ein oder zwei *Intervalle* dabei verdoppelt werden. Von der Verdoppelung sind, wie bei der zwei- drei- vier- eben so auch bei der fünfstimmigen selbstständigen Harmonie, jene Töne ausgeschlossen, welche ihre bestimmte Fortschreitung fordern, nehmlich die Leittöne und *Dissonanzen*.

Es wird hier ein Beispiel gebothen, und zwar bei *b*) mit festen Accorden, und bei *c*) mit Durchgangsnoten.

Es würde sehr ermüden, sollte der fünfstimmige Satz ununterbrochen fortgeführt werden; daher ist es hier besonders nöthig, entweder durch Pausen, oder selbst ohne Verminderung der Stimmen, die vier- drei- oder zweistimmige Harmonie, durch Verdoppelung, anzuwenden. Bei *d*) möge ein Vocal-Quintett zur Erläuterung dienen.



AN DIE TONKUNST.

d)

Risoluto. *Andante.* *p dolce.*

Canto 1mo.

Canto 2do. (oder Alt.)

Tenor.

Basso 1mo.

Basso 2do.

Die Macht der Töne lasst uns preisen. Die Macht der Tö = ne lasst uns

Die Macht der Töne lasst uns preisen. Die Macht der Tö = ne lasst uns

Die Macht der Töne lasst uns preisen. Die Macht der Tö = ne lasst uns

Die Macht der Töne lasst uns preisen. Die Macht der Tö = ne lasst uns

prei = sen, die Macht der Töne lasst uns preisen, und dankbar eh = ren Al = = = le,

prei = sen und dank = = = bar ehren, und dankbar eh = = ren Al = = = le,

prei = sen und dank = = = bar ehren, und dankbar eh = = ren Al = = = le,

prei = sen und dank = = = bar ehren, und dankbar eh = = ren Al = = = le,

prei = sen und dank = bar ehren, und dank = = bar eh = = = ren Al = = = le, die mit

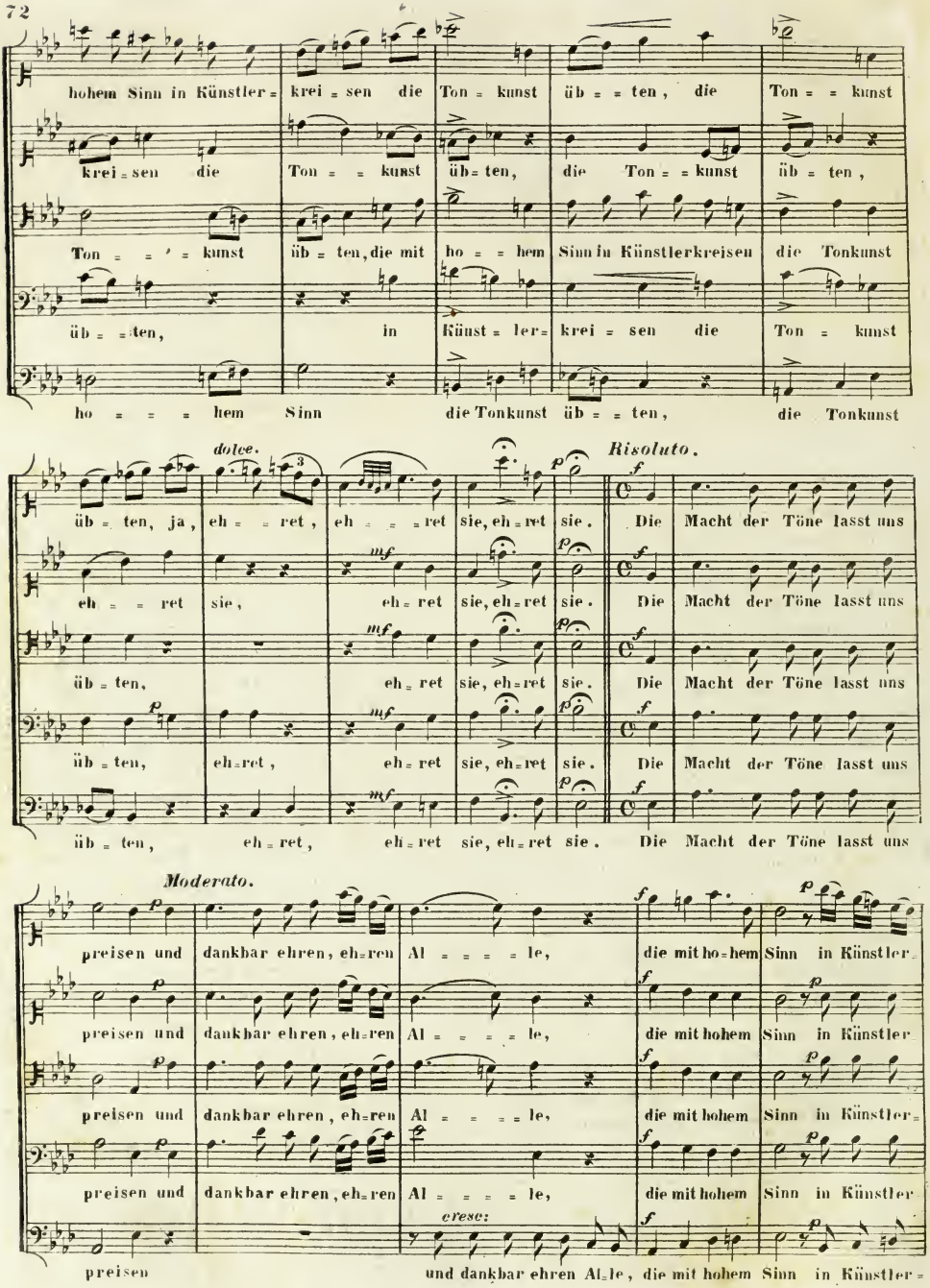
die mit

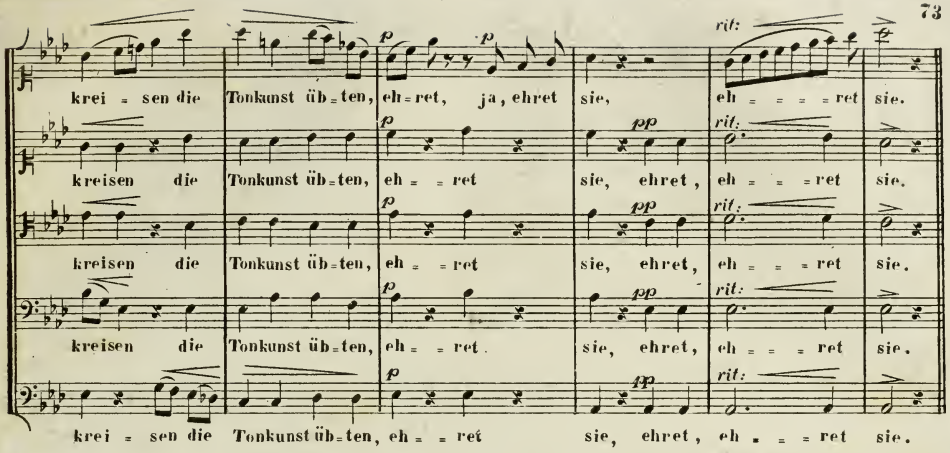
die mit hohem Sinn in Künstler =

die mit hohem Sinn in Künstler = krei = sen die

die mit hohem Sinn in Künstler = krei = sen die Ton = = = kunst

hohem Sinn in Künstler = krei = sen die Ton = = = kunst üb = = ten, die mit


hohem Sinn in Künstler= krei = sen die Ton = kunst üb = = ten, die Ton = = kunst
krei = sen die Ton = = kunst üb = ten, die Ton = = kunst üb = ten,
Ton = = = kunst üb = ten, die mit ho = = hem Sinn in Künstlerkreisen die Tonkunst
üb = = ten, in Künst = ler= krei = sen die Ton = kunst
ho = = = hem Sinn die Tonkunst üb = = ten, die Tonkunst
dolce.
Risoluto.
üb = ten, ja, eh = = ret, eh = = = ret sie, eh = ret sie. Die Macht der Töne lasst uns
eh = = ret sie, eh = ret sie, eh = ret sie. Die Macht der Töne lasst uns
üb = ten, eh = ret sie, eh = ret sie. Die Macht der Töne lasst uns
üb = ten, eh = ret, eh = ret sie, eh = ret sie. Die Macht der Töne lasst uns
Moderato.
preisen und dankbar ehren, eh = ren Al = = = = le, die mit ho = hem Sinn in Künstler=
preisen und dankbar ehren, eh = ren Al = = = = le, die mit hohem Sinn in Künstler
preisen und dankbar ehren, eh = ren Al = = = = le, die mit hohem Sinn in Künstler=
preisen und dankbar ehren, eh = ren Al = = = = le, die mit hohem Sinn in Künstler
cresc:
preisen und dankbar ehren Al = le, die mit hohem Sinn in Künstler=



§ 62.

Ein Musikstück für 2, 3, 4 oder 5 Instrumente geschrieben, kann man nur dann als *Duo*, *Trio*, *Quartett* oder *Quintett* benennen, wenn jede Stimme bei der Ausführung der Motive gleich bedacht (*obligat*) ist, wie dieses schon früher bei einer passenden Gelegenheit bemerkt wurde. Oft geschieht es, dass man Tonwerken eine unrichtige Bezeichnung gibt.

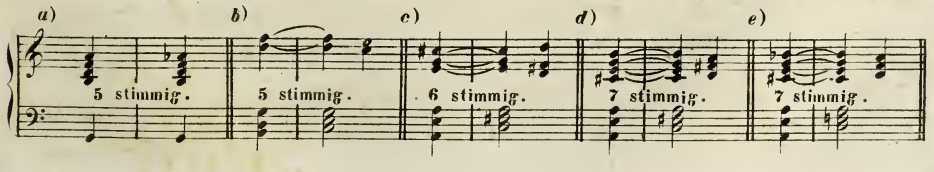
So erscheinen Pieçen unter dem Titel: „*Duo* für das *Pianoforte* und die *Violine*;" dann, „*Trio* für das *Pianoforte*, die *Violine* und das *Violoncell*," welche richtiger überschrieben seyn sollten. „*Sonate* für das *Pianoforte* mit Begleitung einer *Violine*:" dann, „*Sonate* für das *Pianoforte* mit einer *Violine* und eines *Violoncells*;" denn bei Sätzen, wo nur ein Instrument das Ganze vortragen kann, ohne dass sich in dem Werke eine Lücke fühlbar macht, sind die andern Instrumente nur zur Verstärkung zu benützen, und dürfen also blos *ad libitum* angewendet werden. So findet man auch Produkte unter dem Titel „*Quartett* für 2 *Violine*, eine *Viola* und ein *Violoncell*," wo *Violino primo* die Hauptrolle durch das ganze Stück spielt, während die drei andern Instrumente nur als Begleitung zu gelten haben. In ähnlicher Weise müsste dann auch eine *Arie* oder ein *Duo*, von 4 Instrumenten begleitet, als ein *Quintett* oder *Sextett* zu bezeichnen seyn.

§ 63.

Was den sechs= oder mehrstimmigen Satz betrifft, so kann die Harmonie nur durch Verdoppelung der Intervalle ihre Fortsetzung erhalten. Denn ausser den zwei fünfstimmigen $\frac{9}{7}$ Accorden bei *a*), welche auch selten gebraucht werden, gibt es weder fünf= noch sechs= noch siebenstimmige wesentliche Accorde, ausgenommen in der Eigenschaft als Vorhalte, wie bei *b*), *c*), *d*) und *e*).

Uebrigens sind bei der Bearbeitung eines *Sextett's*, *Septett's ect:* wieder alle Stimmen als Obligat d. i. als theilnehmend an der Durchführung der Motive zu behandeln.

Was im § 60 über gearbeitete Streich=*Quartette* gesagt wurde, kann auch hier als eine Regel gelten.



§ 64.

Vom Orchestersatze.

Vorläufig dürften hier einige Andeutungen für angehende Tonsetzer über diesen Gegenstand am Platze seyn.

Wer für das Orchester componiren will, muss vor Allem eine genaue Kenntniss aller Instrumente besitzen, um die Wirkung derselben bei ihrer Anwendung nicht zu verfehlen.

Die Orchestermusik zerfällt in verschiedene Abtheilungen, und dient entweder als Begleitung eines Solostückes, einer Arie, eines Duo, Terzetts ect: oder zur Verstärkung des Chors; doch kann sie auch für sich Allein bestehend in Anwendung gebracht werden.

Der Tonsetzer muss zugleich in Erwägung ziehen, ob das Orchester für ein grosses oder kleines Locale bestimmt ist, um dem Werke die entsprechendste Instrumentirung zu verleihen. Es gibt kleine, grosse und mittelgrosse, oder mit andern Worten, vollständige und unvollständige Orchester. So kann z.B. ein Ensemble von 1 Flöte, 2 Hörnern nebst einem Streichquartett und Contrabass schon als ein kleines Orchester gelten. Mittelgrosse Orchester erfordern eine vermehrte Anzahl von Instrumenten, nähmlich: Oboen, Clarinetten, Fagotts, Hörner nebst dem Streichquartette. Die Zusammenstellung von Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotts, Hörnern, Trompeten und Pauken, allenfalls auch von Posaunen nebst einem Streichquartette, bildet das grosse Orchester, welches aber nur in geräumigen Localen anwendbar ist.

Das Orchester wird in zwei Theile gesondert, nähmlich in die Streich- und Blas-Instrumente, und jeder dieser Theile kann für sich als ein eigener Körper betrachtet werden. Sollte dem Orchester noch ein Chor beigegeben sein, so zerfällt es in drei Corporationen.

Obwohl im Orchestersatze die Blasinstrumente zuweilen Stellen allein vorzutragen haben, oder von einzelnen Saiteninstrumenten begleitet werden, so ist doch im Allgemeinen dem Streichquartette der Vorzug einzuräumen, daher es auch der Compositeur, schon bei Anlegung eines Partitursatzes vorherrschend behandeln muss. Eben so hat der vierstimmige Satz, wenn auch oft durch den drei oder zweistimmigen Satz, oder durch *Unisono*-Stellen unterbrochen, als die Grundlage bei jedem Orchester zu gelten. Die Lärminstrumente, z.B. die Trompeten, Pauken und Posaunen, sollen bei kleinen Orchestern vermieden werden; doch findet man sie bei Kirchenmusiken, als: bei Messen ect:, die nur für das Streichquartett und den Chor gesetzt sind, oft als eine Verstärkung angebracht.

Beim Orchestersatz muss man zu vermeiden suchen: den Accordenwechsel in zu kurzen Notenwerth; zu gleicher Zeit viele vermischte Notengattungen; zu schnelle Modulationen in entfernte Töne; das Anbringen der Durchgangsnoten in vielen Stimmen zugleich; im grossen Locale ein zu schnelles Tempo, und die Anwendung des ganzen Orchesters bei der Begleitung einer Melodie.

Da die Blasinstrumente in ihrem Klange, den Saiteninstrumenten gegenüber zu kräftig wirken, so ist auf eine im Verhältniss gleich kräftige Besetzung beider Theile die gehörige Rücksicht zu nehmen.

Um dieses richtige Verhältniss herzustellen, sollte die Zahl der Saiteninstrumente jene der Blasinstrumente wenigstens um das Doppelte übertreffen.

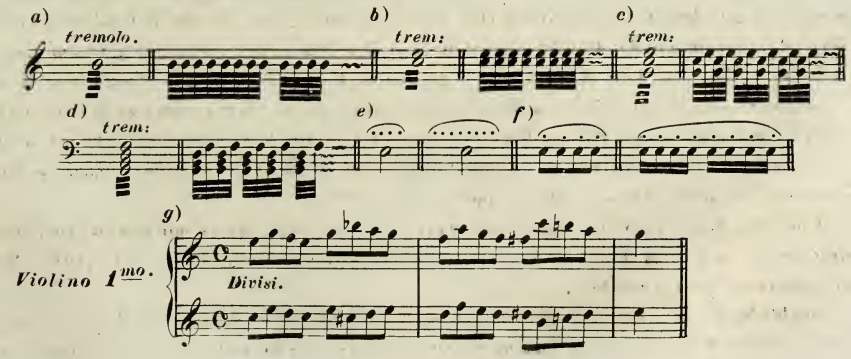
Auch geschieht es öfter, dass eine *Arie* oder ein *Duett* bloss mit Blasinstrumenten begleitet wird; in diesem Falle ist es immer rathsamer, dieselben einzeln von jeder Gattung statt paarweise zu gebrauchen.

Die beiden Massen, nähmlich die Streich- und Blasinstrumente, sollen nur im Forte, oder zum Schlusse bei der Begleitung einer *Arie* oder eines *Duett's*, *ect.* als Ensemble wirkend vernommen werden.

§ 65.

Bemerkungen über einige vorkommende Worte oder Zeichen.

Sollten im Orchester einige Instrumente nur als Verstärkung bei Fortestellen hinzu gesetzt seyn, welche füglich auch wegbleiben könnten, ohne dem Ganzen wesentlich Eintrag zu thun, so wäre es immer gut, dieselben mit der Ueberschrift „*ad libitum*" zu bezeichnen. Wenn in Partituren die Worte *Violoncello* und *Basso* in eine Zeile geschrieben sind, und der *Bass* schweigen (pausiren) soll, so lässt sich dieses einfach nur durch das Wort „*Celli*" bezeichnen; bei dem Wiedereintritte des Basses bedient man sich entweder des Wortes „*Bassi*" oder „*Tutti*" als Bezeichnung. Da die Blasinstrumente meistens paarweise in eine Zeile geschrieben werden, so ist bei zweifelhaften Stellen die Primstimme mit dem Halse der Note hinauf, und der Secund mit dem Halse derselben herab zu bezeichnen. Bei ganzen Noten aber soll man 1mo und 2do beifügen, wenn die tieferliegende Note durch die Primstimme ausgeführt wird. Bei der Umstimmung der *Corni*, *Timpani ect:* im Laufe des Stückes ist für Diejenigen, welche diese Instrumente vorzutragen haben, die gehörige Anzahl von Pausen zu bewerkstelligen. Um das *Piano* noch mit besonderer Wirkung zu gestalten, gibt man den Streichinstrumenten auch zuweilen „*con Sordini*"; die Wegnahme desselben ist mit „*senza Sordini*" zu bezeichnen. Auch wird das *Pizzicato* (Kneipen, Abreissen, wie bei der Harfe) oft angewendet. Sollen die Töne mit dem Bogen wieder hervorgebracht werden, so lautet die Bezeichnung „*col arco*" oder bloss „*arco*". Das „*Tremolo*" (zitternde) wird nur über längere Notengattungen, in Tonstücken für Streichinstrumente angebracht, und bedeutet, dass ein oder mehrere Töne äusserst schnell wiederhohlt werden sollen, wie diess durch Beispiele bei *a*) und *b*) angezeigt ist. Bei Klavierinstrumenten bedeutet das *Tremolo* über Accorde gesetzt, eine sehr schnelle wiederhohlte Brechung, wie bei *c*) und *d*). Die Bebung wird durch Puncte, wie bei *e*), und die Ausführung wie bei *f*) markirt, und ist ebenfalls, meistens nur bei Streichinstrumenten üblich. Da es eine bekannte Sache ist, dass bei Orchesterproductionen, um den Blasinstrumenten eine verhältnissmässig gleich kräftige Besetzung der Streichinstrumente entgegen zu stellen, die *Violinen* vier = sechs = auch achtfach per Part ihre Stellen zusammen vortragen, ebenso findet die Verstärkung bei den *Violen* und den *Bässen* statt. Wenn es sich z. B. ereignen sollte, dass für *Violino* 1mo oder *Violino* 2do, für die *Viola* oder das *Cello* die Ausführung in zwei Zeilen geschrieben ist, so muss mit der Bezeichnung „*Divisi*" wie bei *g*) die Ausführung jeder bezeichneten Zeile, durch die Hälfte der für sie bestimmten Spieler geschehen.

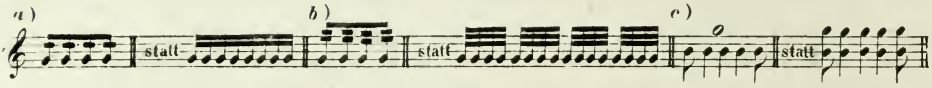


§ 66.

Ueber einige Abkürzungen in der Notenschrift.

Die Abkürzungen sind gewöhnlich in der Art wie bei *a*), *b*) und *c*) angezeigt.

In Partituren, beim Eintritte der schon früher da gewesenen Melodie, wenn die Begleitung der übrigen Instrumente dieselbe bleibt, wird oft nur nebst dem Bassè die Melodie ausgeschrieben, und für das Orchester sind bloss die Worte „*Come prima*" oder „*Come sopra*" anzumerken. Bei vollständigen Orchestersatze werden manchmal einige Instrumente am Ende und zwar in folgender Art anzeigt: „*Tromboni al fine*". Diese Markirung wird auch bei andern Instrumenten angewendet.



§ 67.

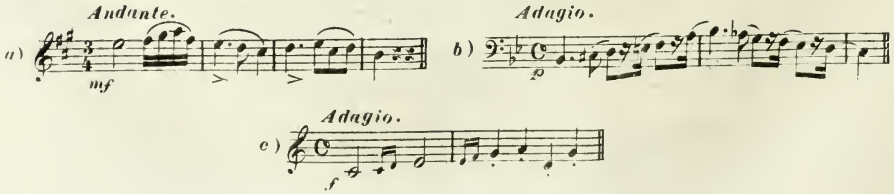
Diesen wenigen, in den §§ 64, 65 und 66 gegebenen Andeutungen, soll sich noch folgende wichtige Bemerkung anschliessen. Um mit Effekt zu instrumentiren, ist dem Tonsetzer anzurathen: häufiges Anhören der Orchestermusik; anhaltendes Studium der Partituren grosser Meister; genaue Beobachtung, wie dieselben die verschiedenen Instrumente in ihrer Zusammenstellung bei *Piano*- und *Forte*stellen vermindert oder vermehrt, und welcher Instrumente sie sich bedient haben, um sie durch diese Wahl dem vorherrschenden Charakter mit voller Wirkung anzupassen. Neben diesem Studium ist von besonderem Nutzen, selbst viele Werke in Partitur zu setzen, und sie dann mit Aufmerksamkeit anzuhören, und einer strengen Prüfung zu unterziehen.

Unter den hier aufgezählten Erfordernissen muss jedoch einem geläuterten Geschmack, der eigenen Anlage und einer begeisterten Fantasie ein vorzüglicher Platz eingeräumt werden.

§ 68.

Da es für eine Orchestermusik keine eigentliche Regel gibt, ob dieselbe Piano oder Forte; mit Saiten- oder Blas-Instrumente gespielt wird; ob der aufgestellte Gesang in die Ober-Mittel- oder Unterstimme zu legen ist; ob er allein oder in Verbindung mit mehreren Stimmen oder mit vollem Orchester beginnen soll, so wird beim Tonsetzer überdiess ein richtiges Gefühl vorausgesetzt, um nach genauer Prüfung der gewählten musikalischen Idee, allen Anforderungen in Bezug auf eine richtige Anwendung zu entsprechen.

Für eine genauere Orientirung, wie ein einstimmiger Gesang, zwei-drei-vier- und mehrstimmig einzurichten wäre, sollen dem angehenden Tonsetzer drei Motive in Noten vorgeführt werden: *a*), *b*), *c*). Das Motiv bei *a*) liegt in der Oberstimme; bei *b*) wird dasselbe vom Basse eingeführt, und bei *c*) wird es vom ganzen Orchester angegeben.



§ 69.

Vom ersten Motive.

Der bei *a*), im vorigen §, aufgestellte Satz, kann sowohl für den Anfang zu einem *Solo*, oder zu einem *Duo*, *Trio*, *Quartett*, *Quintett*, so wie zum Orchestersatze verwendet werden; z.B. bei *b*) erscheint der Satz als *Duo*; bei *c*) als *Trio*; und bei *d*) als *Quartett*. Die hier bei *b*), *c*) und *d*) angeführten Sätze können sowohl von Saiten- als von Blas-Instrumenten zum Vortrag bestimmt werden; dasselbe ist auch in vermischter Gattung der Fall. Sollte der bei *d*) aufgestellte Satz für ein Streichquartett bestimmt seyn, und der Tonsetzer wollte noch ein Blasinstrument beifügen, so liesse sich jede Stimme des *Quartetts* nach Belieben, im Einklange oder in der *Octave* verdoppeln, nur darf beim *Basse*, wie schon früher bemerkt, diese Verdoppelung nicht durch ein hohes Instrument eintreten.

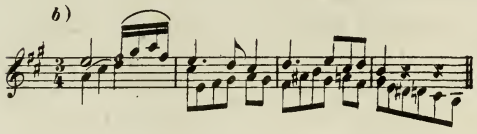
Wenn das beigegebene Blasinstrument nicht als blosse Verdoppelung einer andern Stimme erscheint, sondern einen eigenen Gesang führt, so kann der Satz als *Quintett* bezeichnet werden, wie bei *e*). Ist der bei *a*) in § 68. aufgestellte Gesang als Solosatz zu behandeln, so reicht es hin, eine ganz gewöhnliche Begleitung unterzulegen, wie bei *f*). Sind dem *Quintette* bei *e*) noch einige Blasinstrumente als Ausfüllungsstimmen zugesetzt, so kann das Ganze schon zum kleinen Orchestersatze gerechnet werden, wie bei *g*).

Wenn z.B. die *Violinen* durch *Oboen*, die *Viola* durch den *Fagott* 1mo, und der *Bass* durch den *Fagott* 2do noch eine Verstärkung erhalten, so würde sich das *Quintett* schon zu einem mittelgrossen Orchester heranbilden.

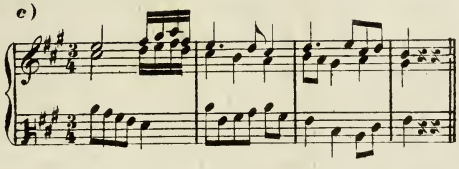
Der Kunstjünger, welcher im Gebiethe des Orchestersatzes eine Vervollkommnung erlangen will, soll sich nach diesen Andeutungen mehrere Motive aufschreiben, und sie zur Uebung nach einem ähnlichen Stufengange bearbeiten.

Obwohl hier in Bezug auf die Durchführung eines Satzes noch keine Anwendung geschehen, so dürfte es doch immer einen Nutzen gewähren, jeden musikalischen Gedanken auf einebeliebige Art, vom *Duo* angefangen, bis zum Orchestersatze einzurichten.

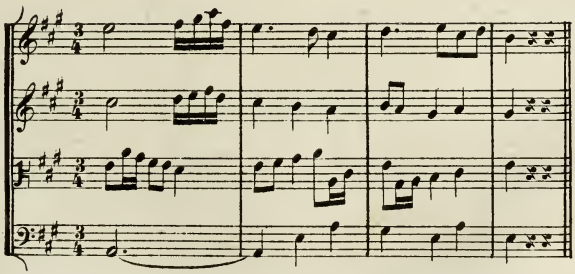
b)

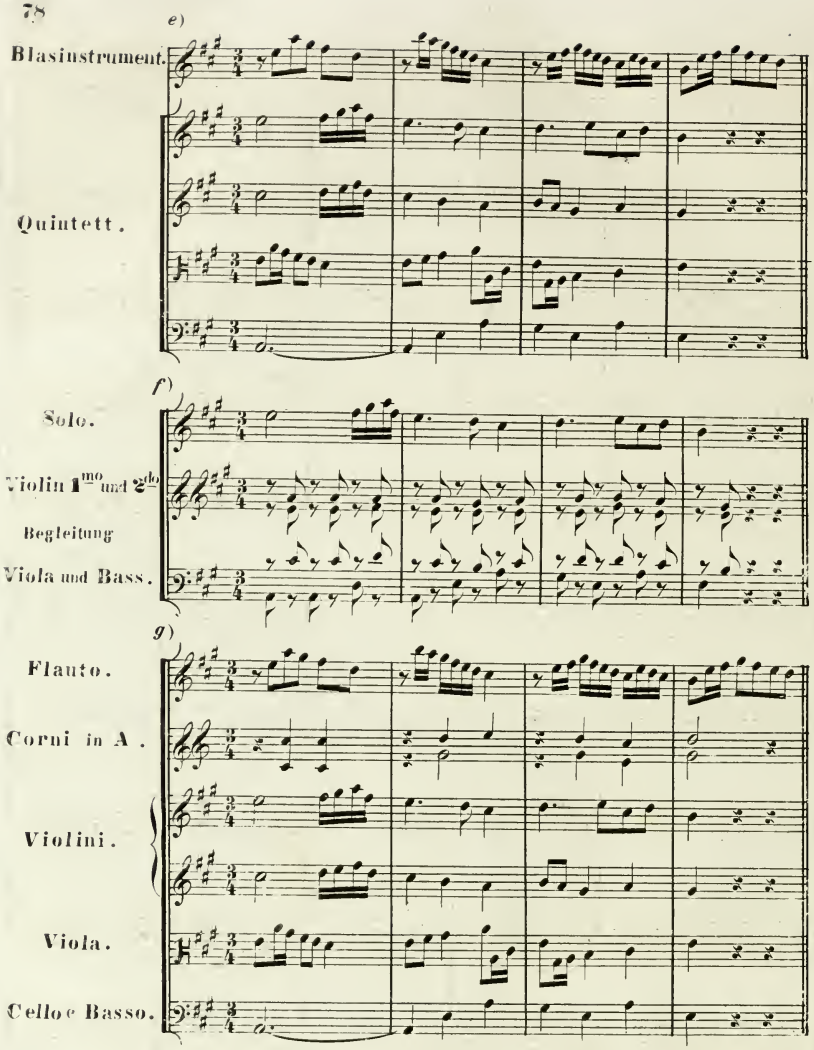


c)



d)



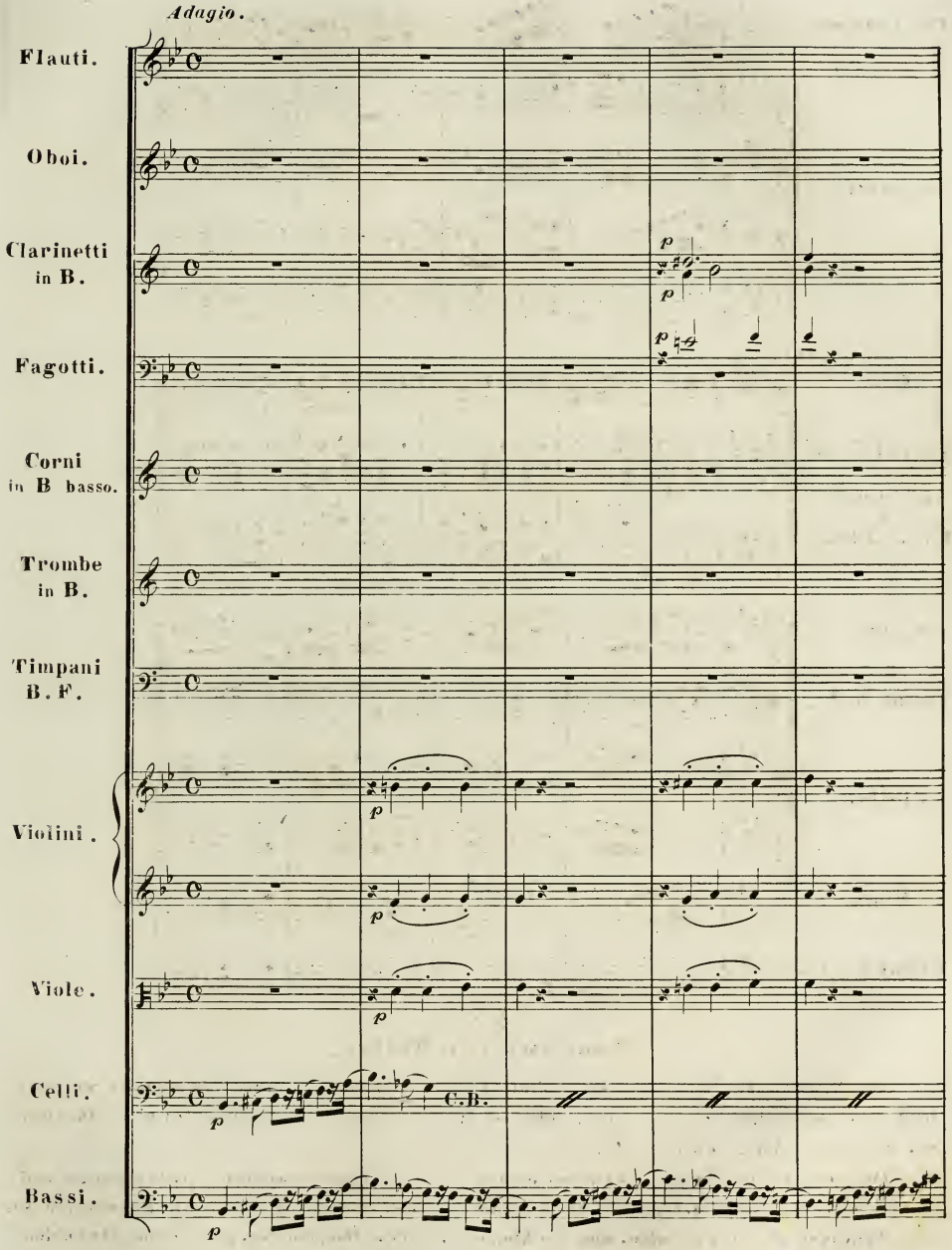


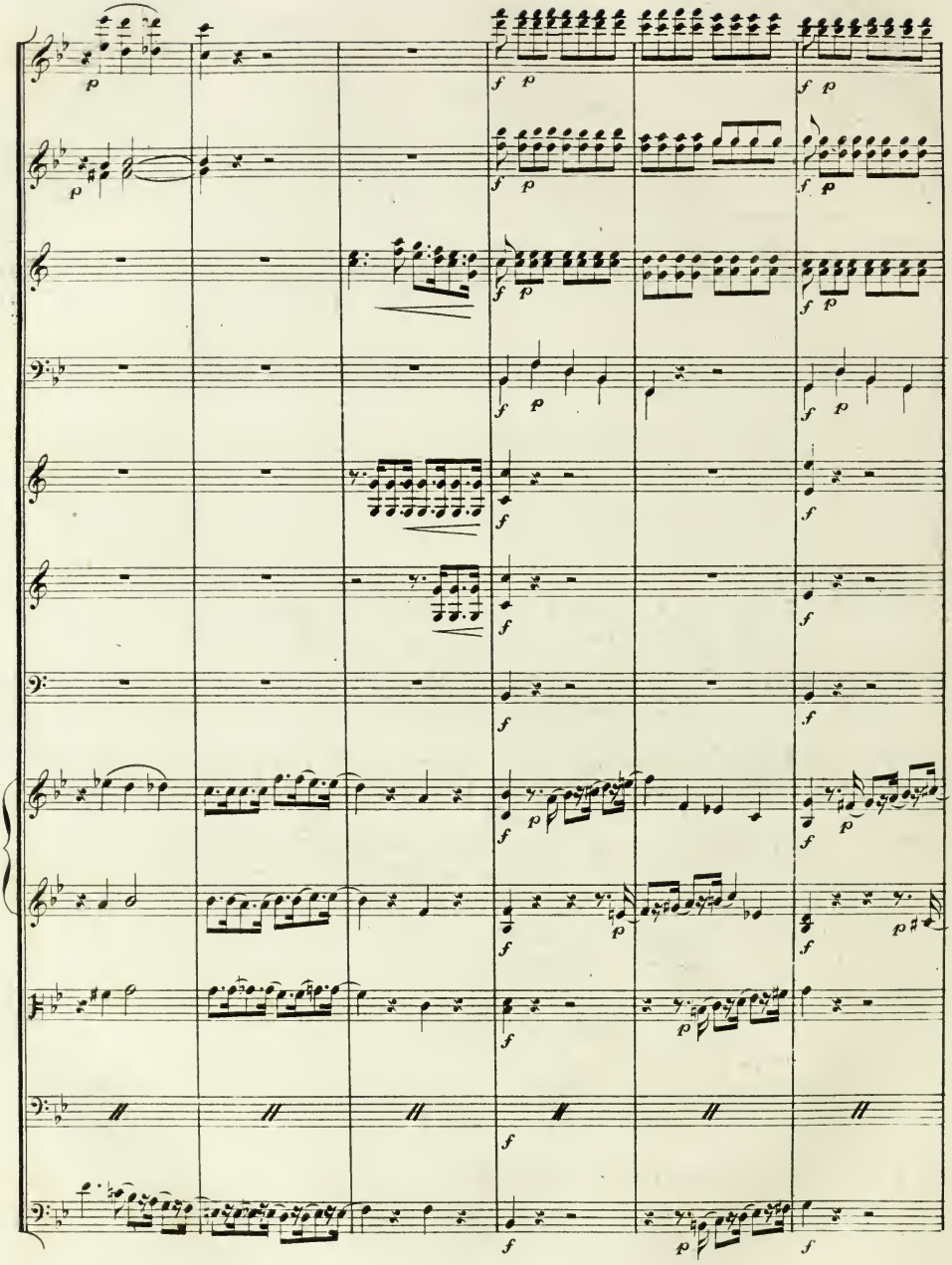
§ 70.

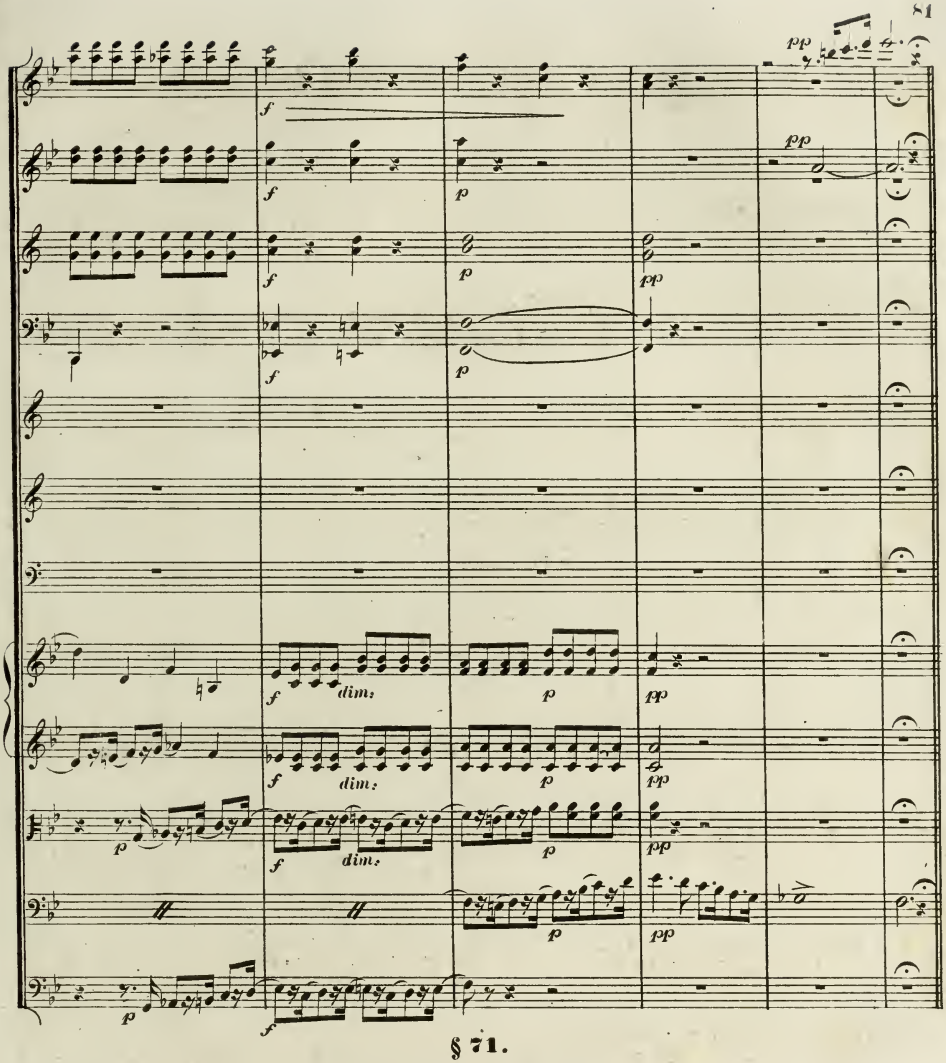
Vom zweiten Motive.

Das in § 68. bei 5) aufgestellte Motiv tritt hier *piano* mit einer *Bassfigur* auf, und dient schon mit einiger Modulation und einer kurzen Durchführung als Einleitung zu einer *Ouvertu=re*, *Sinfonie* oder *Fantasie* etc.

Dieser Satz, für ein grosses Orchester gesetzt, bedarf keiner weitern Zergliederung, und soll nur eine Andeutung geben, wie durch Anwendung des *Piano* und *Forte* die Instrumente so=wohl theilweise als im Ensemble, und die kleinen, aus dem Hauptmotive, genommenen Anspielun=gen, auf dem kürzesten Wege, benützt werden können.


Adagio.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in B basso.
Trombe in B.
Timpani B. F.
Violini.
Viole.
Celli.
C.B.
Bassi.
p





§ 71.

Vom dritten Motive.

Wie schon früher bemerkt, ist der bei *c*) in § 68. aufgeführte Satz als Anfang für das ganze Orchester bestimmt worden.

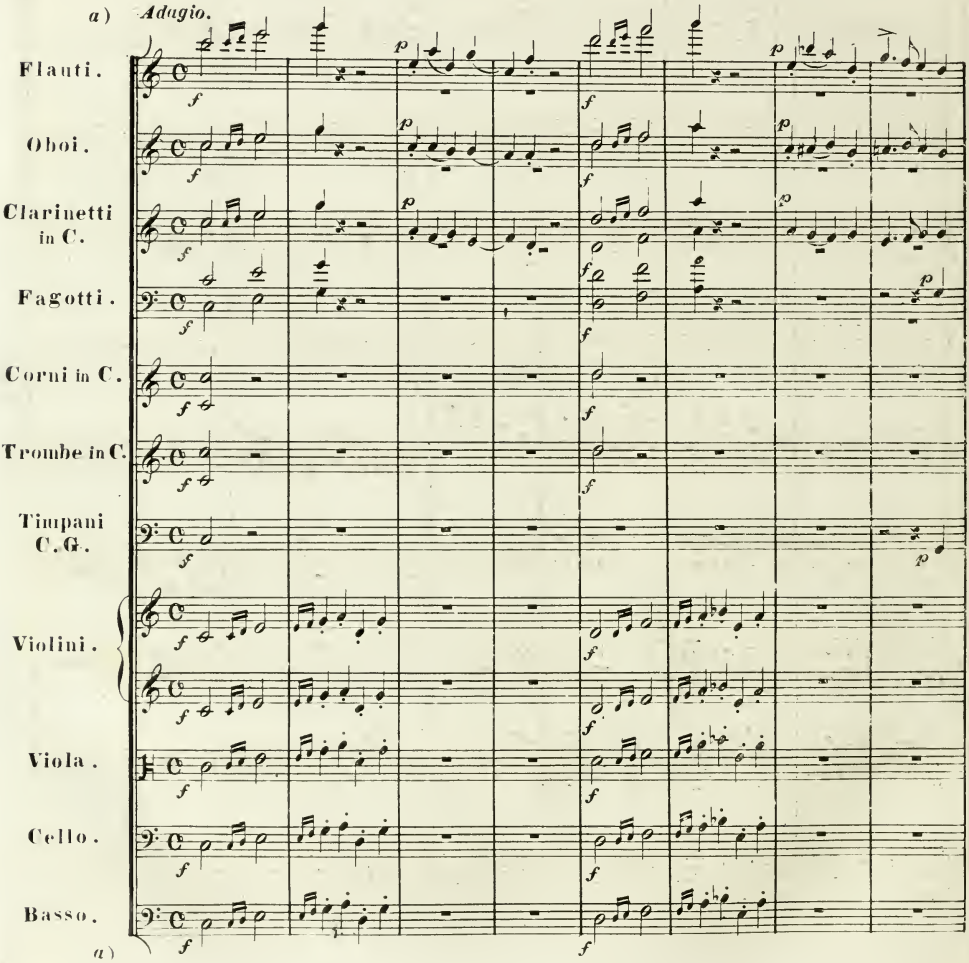
Anmerkung. Dieses Motiv wurde als Einleitung zu einer, von dem Verfasser dieses Lehrbuches, componirten Sinfonie gewählt.

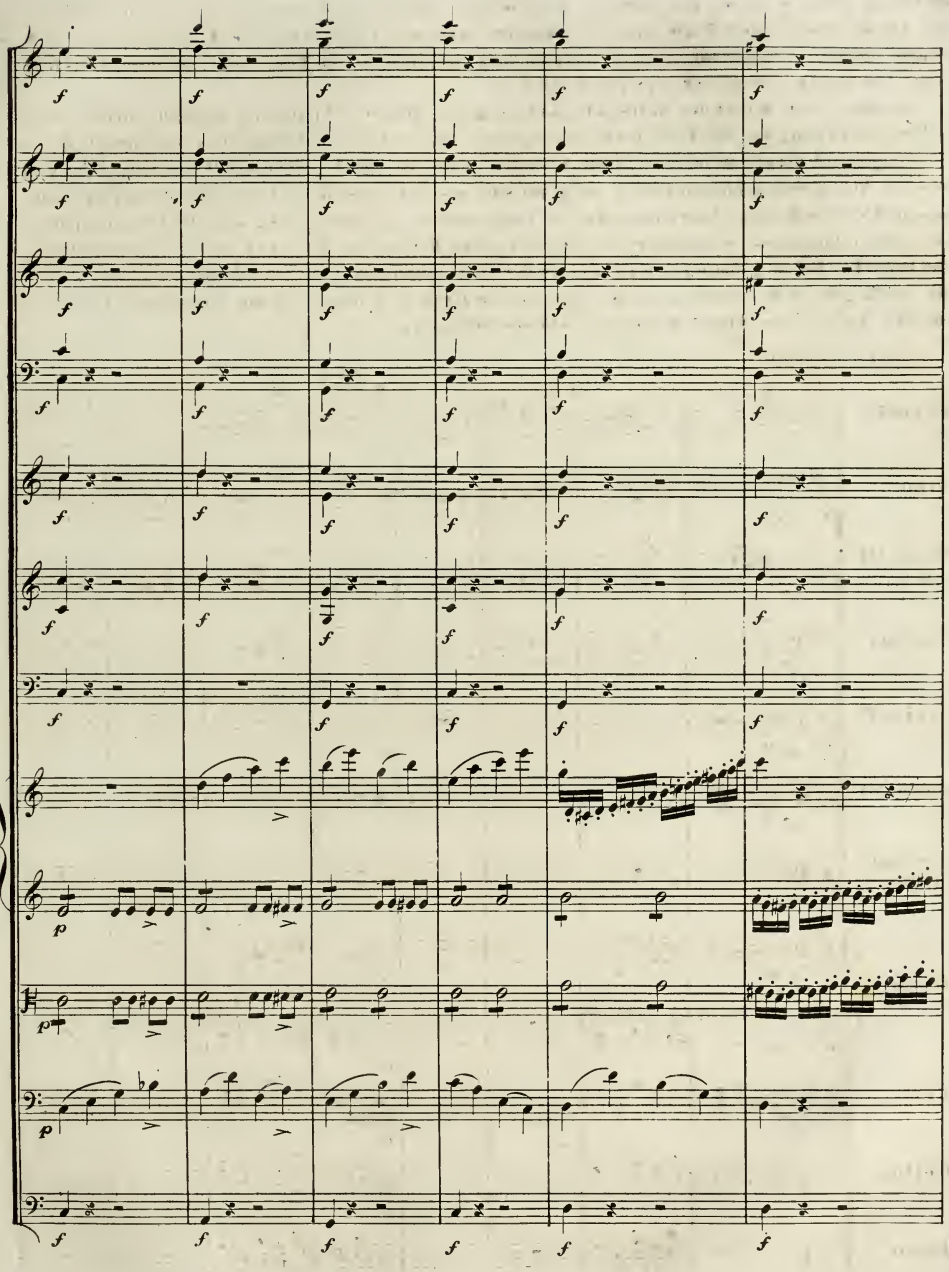
Da hier eine grössere Durchführung zum Grunde liegt, und auch schon ein Mittelsatz beigegeben ist, so soll dieser Einleitung noch eine kurze Zergliederung beigefügt werden.

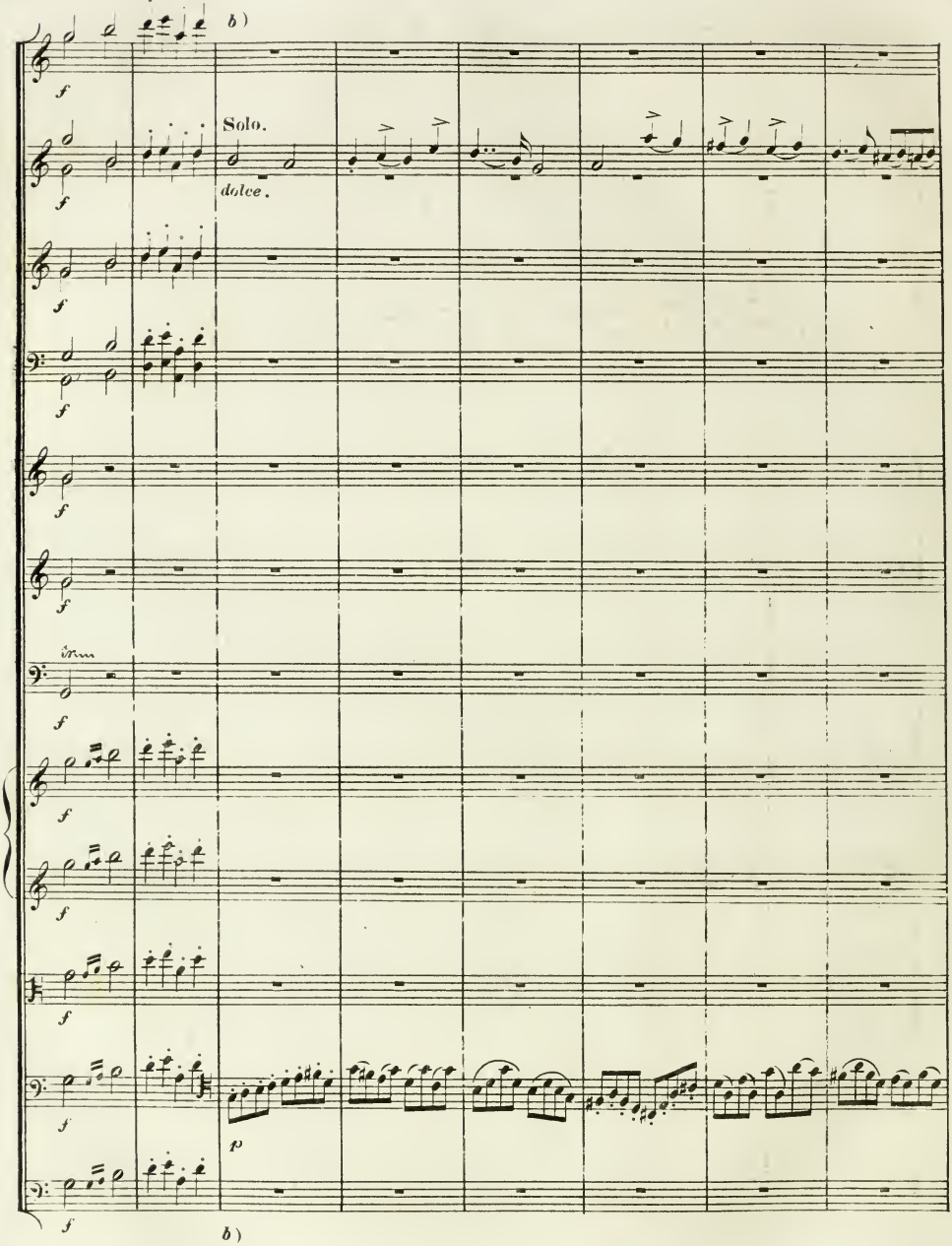
Die ersten zwei Takte bei *a*) werden im Forte mit dem Hauptmotiv eingeführt. Der 3. und 4.

Takt folgt *piano à tre* als Anklänge des Hauptsatzes. Dasselbe Verfahren findet bei den vier folgenden Takten Statt. Von 9. Takte an, wird zwischen dem *Cello* und der *Violine 1mo* mit einer kurzen Nachahmung nach der *Dominante* zum Mittelsatze modulirt, in welchem Tone aber noch vorher das Hauptmotiv vom ganzen Orchester angegeben wird.

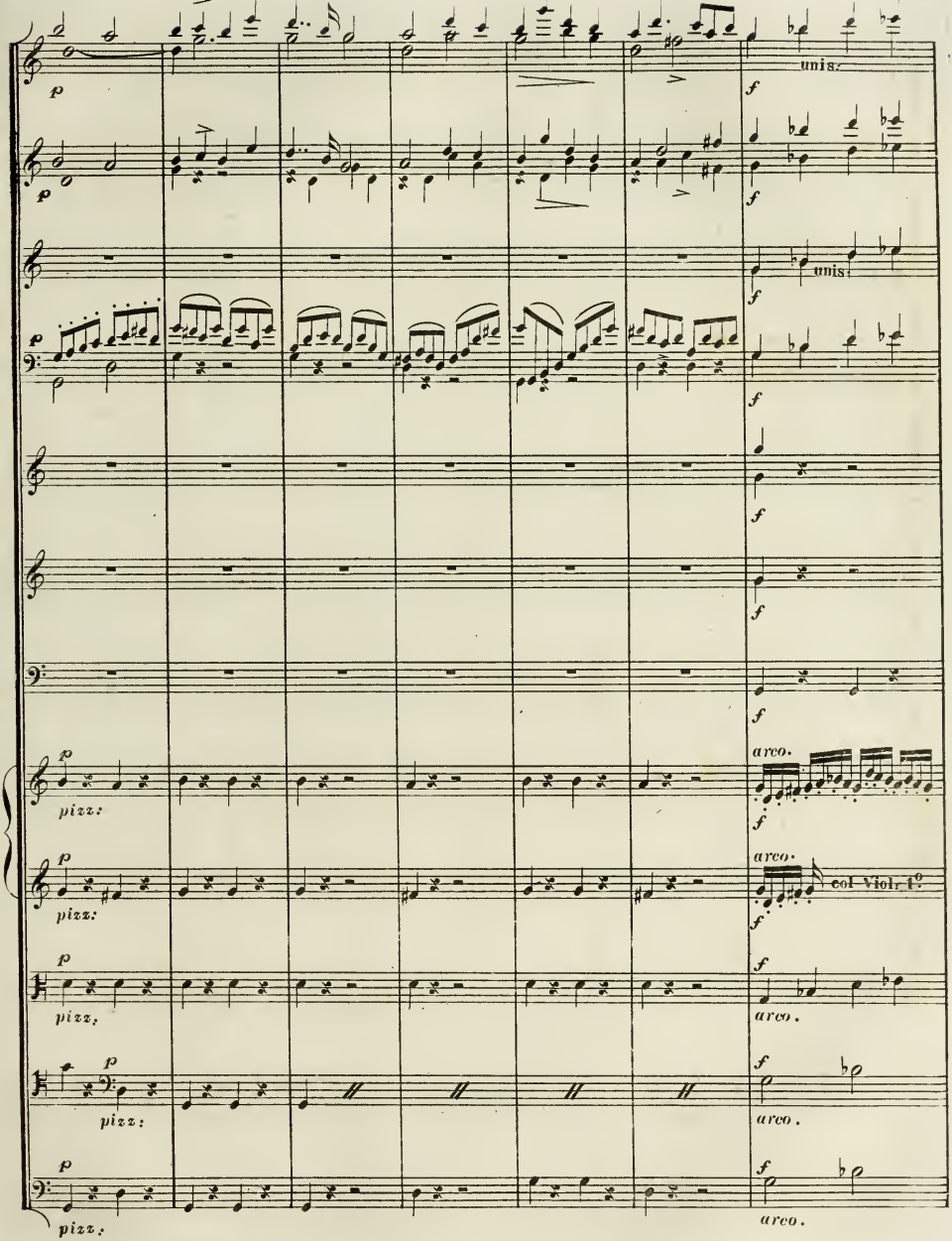
Hierauf folgt bei *b*) der Mittelsatz, in Bezug auf Melodie sehr lieblich gehalten, von der *Oboe 1ma* und zur Begleitung nur die *Celli piano* beigegeben, dann von Blasinstrumenten ausgeführt und vom Streichquartett *pizzicato* begleitet. Der Mittelsatz wird bis zum Wiedereintritt des Hauptmotivs fortgesetzt. Von hier angefangen bei *c*) entspinnt sich erst die eigentliche Verarbeitung des Hauptthemas, und es erscheinen: *Imitationen* in der Vergrösserung, Verkleinerung, und Umkehrung, mit eingemischten laufenden Notenfiguren, ausgeführt, abwechselnd von Blas- und Saiten-Instrumenten, durchaus im *Forte* gehalten bis zu *d*), wo der Satz *piano* und verlöschend zum *pp* übergehend, mit Anklängen an das Vorhergehende, sich bis zum *ppp* im *Unisono* auf der *Dominante* hinneigt, und den Anfang des darauf folgenden *Allegro* erwartet.



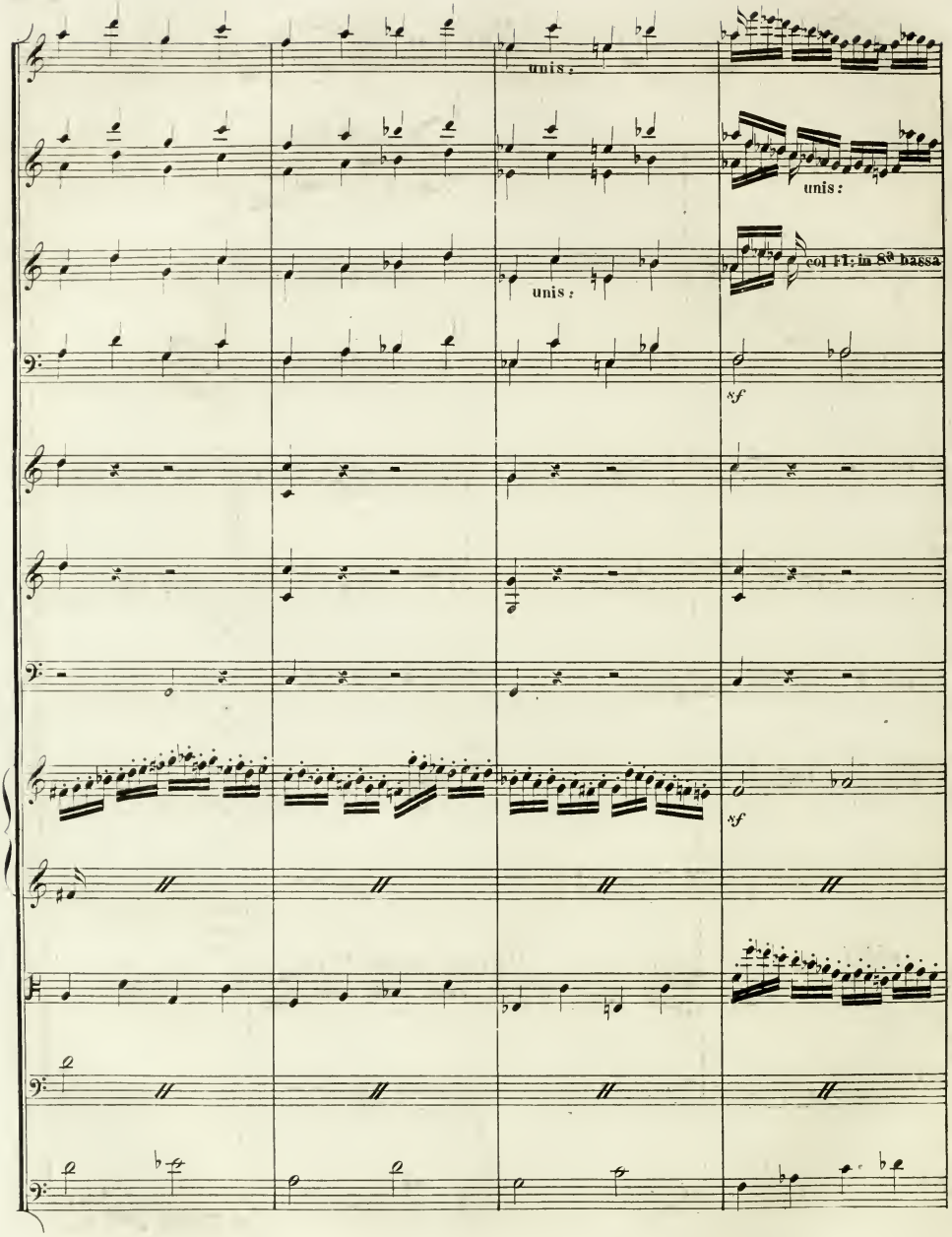


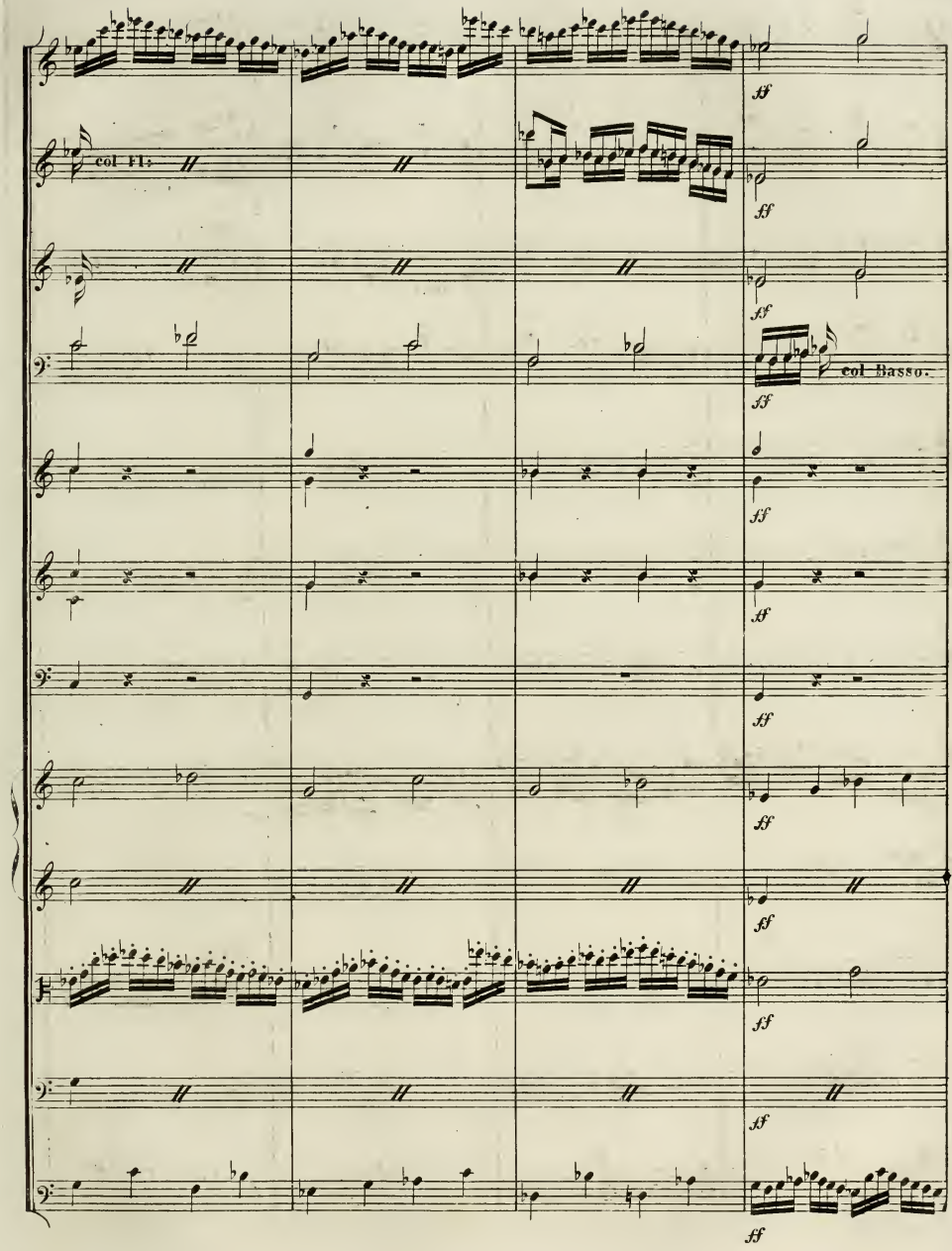

b)
Solo.
dolce.
p
b)

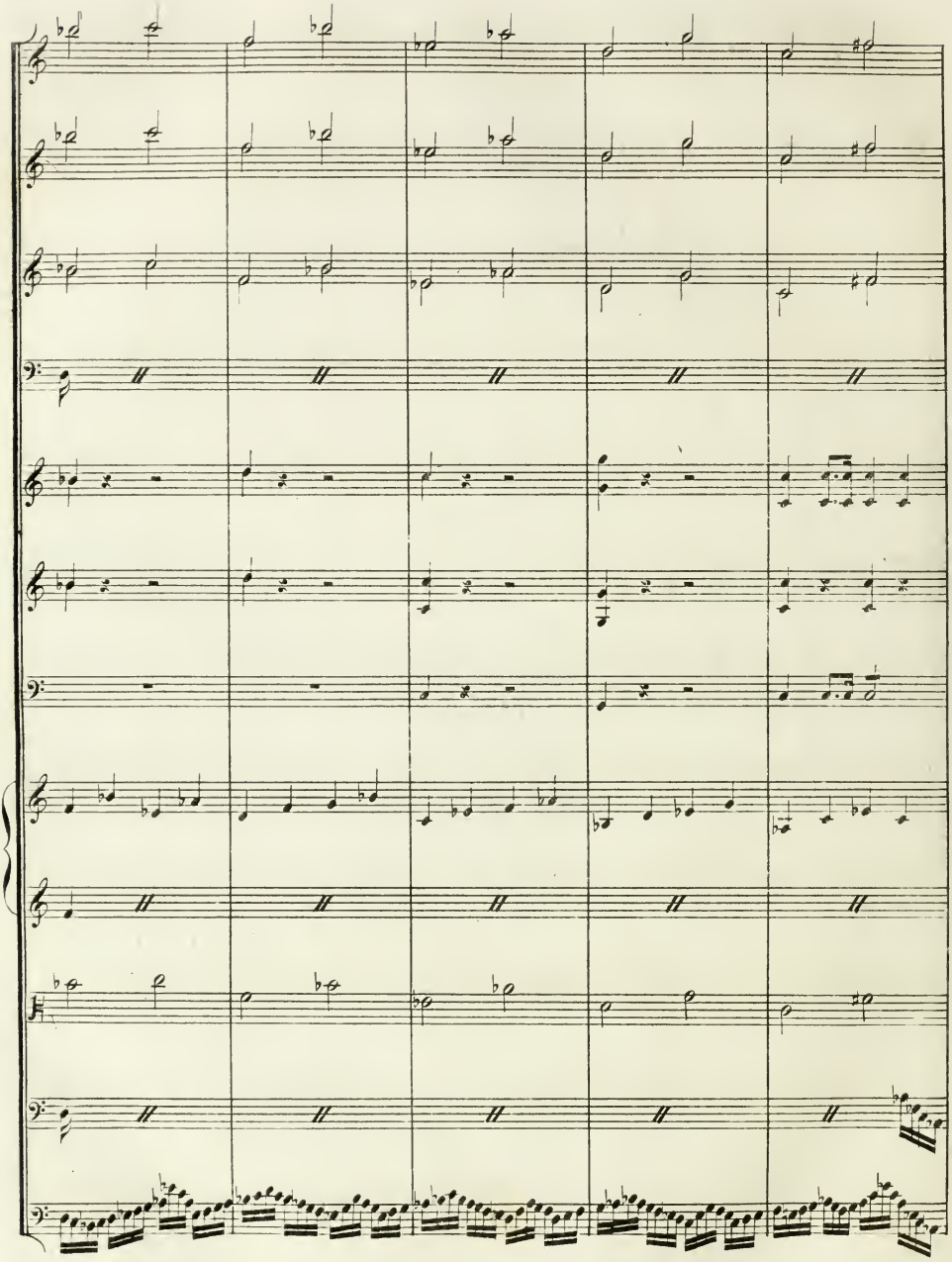
c)

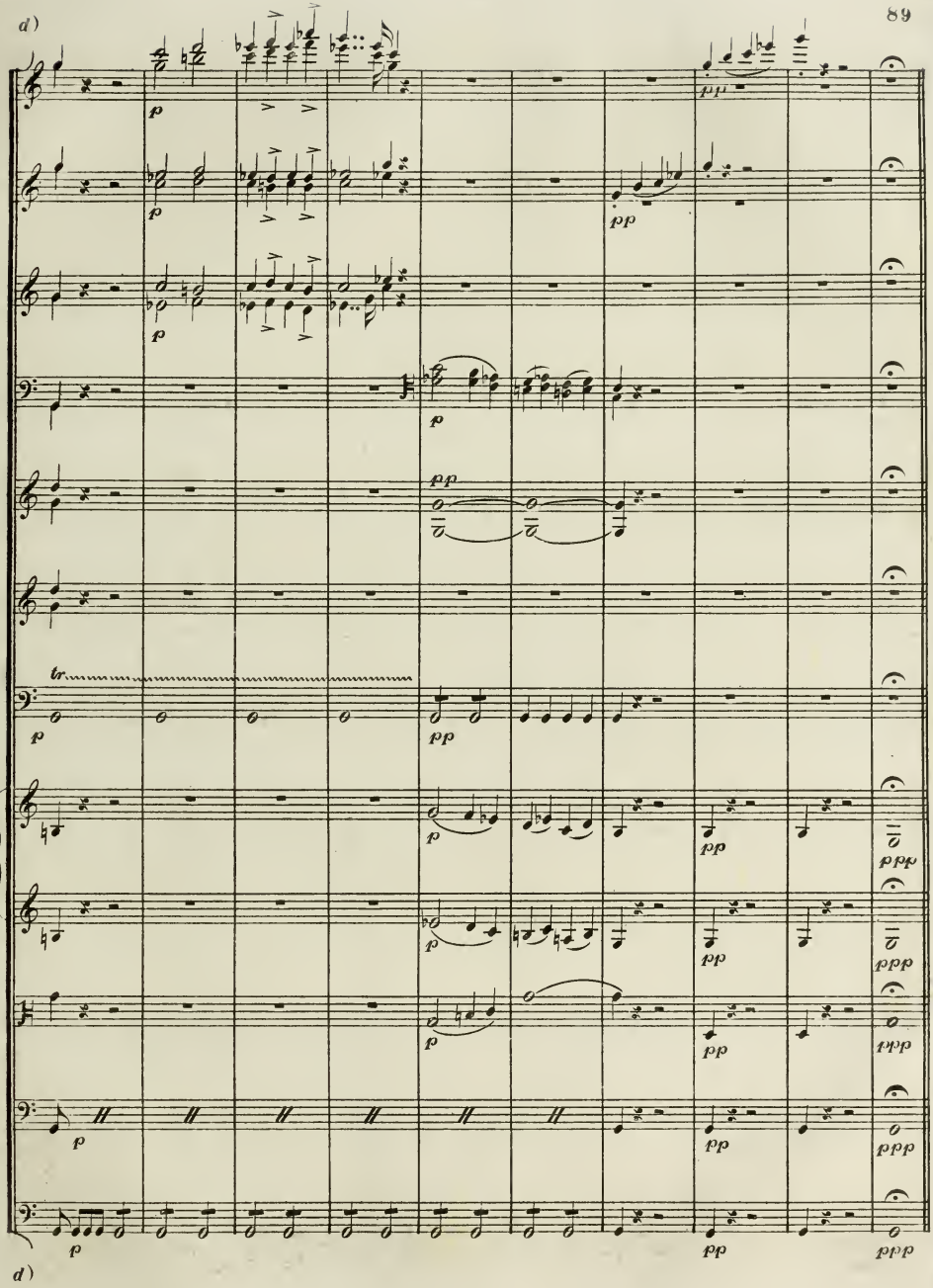

unis.
unis.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
arco.
arco.
col Violr. 1.o
arco.
arco.
arco.

c)


unis:
unis:
unis:
col 11: in 8va bassa
sf
sf


col Fl:
col Basso.
ff




d)
tr
d)

§ 72.

Wird dem vollen Orchester noch ein Chor beigesetzt, nach einer früheren Andeutung, so ist dasselbe in drei Massen abzutheilen.

Als sehr wichtig ist, sowohl im Orchester als beim Singchor, die tiefste Stimme, welche den Bass bildet, zu behandeln; denn als Grundfeste soll der Bass kräftig und sogar öfter majestätisch, sein Gebäude tragend, hervortreten.

Es gibt verschiedene Classificationen, nach welchen in Partituren die Instrumente gestellt werden sollen. Um für das Auge einen schnellen Ueberblick zu gewinnen, dürften in die erste Reihe die Holz- in die zweite die Blech- und in die dritte die Saiten-Instrumente auf folgende Weise zu ordnen seyn: *Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti; Corni, Trombe, Timpani, Tromboni; Violini, Viole , Celli e Bassi.*

Sollte noch der Chor, als vierter Körper, dazu kommen, so wäre er am besten zwischen die *Violen* und *Celli* zu setzen. Uibrigens wie bereits erwähnt, finden verschiedene Arten der Zusammenstellung Statt.

§ 73.

Was die Wahl des Haupttons für ein Musikstück anbelangt, so ist in mehreren Lehrbüchern die nachfolgende Charakterbezeichnung angeführt:

Für die Durtonart.		Für die Molltonart.	
C,	heiter und rein.	**A**,	traurig.
G,	angenehm und ländlich.	**E**,	zärtlich klagend.
D,	pompös und rauschend.	**H**,	düster.
A,	hell und fröhlich.	**Fis**,	melancholisch.
E,	feurig und wild.	**Cis**,	Verzweiflung ausdrückend.
F,	sanft und ruhig.	**D**,	sanft trauernd.
Be,	lieblich und zärtlich.	**G**,	rührend.
Es,	prächtig und feierlich.	**C**,	tiefjammernd.
As,	dunkel und dumpf.	**F**,	höchst schmerzlich.

Was das Charakteristische jedes Tones betrifft, hat wohl für das Orchester seinen Grund. Da aber einige Musiker eine verschiedene Wirkung, bei Klavierinstrumenten, wenn dasselbe Tonstück z. B. in *Cis dur* oder *Des dur*; in *Fis dur* oder *Ges dur* gesetzt, finden wollen, (versteht sich gleich gut vorgetragen) hat keinen Grund: denn es müsste nur das Auge und nicht das Gehör entscheiden. Angenommen, der Vortrag geschehe ohne Noten; was entscheidet dann? –

§ 74.

Der angehende Tonsetzer wird ohne Zweifel die erforderliche Vollkommenheit erlangen, musikalische Werke jeder Gattung den Anforderungen gemäss zu schaffen, wenn er sämmtliche, in dieser Anleitung aufgeführten Beispiele, und überdiess analoge, selbstgewählte mit besonderem Fleisse auszuarbeiten strebt. Diese aufgezählten Beispiele gewähren nähmlich die nöthigen praktischen Winke über das Punctiren (Notiren) d. i. einstimmige Sätze hervorzubringen, eben so über das Contrapunctiren, d. i. zwei- drei- und mehrstimmig mit Einschluss des Orchestersatzes zu componiren, mit Beobachtung der Tonart, des Taktes, des Rhythmus, der Modulation und des Baues oder der Form der verschiedenen Arten von Musikstücken, worüber auch in Bezug auf das Theoretische

bereits genügende Andeutungen gegeben wurden.

Da aber der Contrapunct in zwei Theile, nähmlich in den einfachen und doppelten zerfällt, und der einfache bereits hinlänglich zur Sprache gekommen ist, so soll in dem folgenden Abschnitt der Anwendung des doppelten Contrapunctes die nöthige Aufmerksamkeit gewidmet werden.

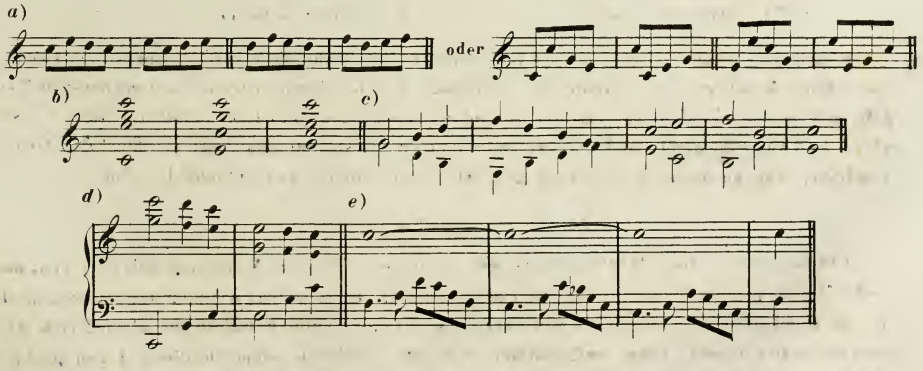
§ 75.

Noch folgt hier hinsichtlich der Ausdrücke: Umkehrung, Verwechslung und Versetzung, eine kurze Erklärung. Diese Bezeichnungen werden im einfachen Contrapunct häufig gebraucht, und haben daselbst auch ihre Geltung; aber im doppelten Contrapuncte erhalten sie, wie das Weitere zeigen soll, eine ganz andere Bedeutung.

Unter dem Worte Umkehrung, in melodischer Beziehung, versteht man einen Satz oder eine Notenfigur, wo die Töne auf- oder absteigend sich folgen, dann aber im umgekehrten Verhältnisse wiederhohlt werden, wie bei *a*).

Unter Verwechslung wird bei zwei oder mehreren Stimmen, sowohl die Umkehrung der Grundaccorde verstanden, als auch die Auflösung der *Dissonanzen* in eine andere Stimme gelegt; z.B. bei *b*) der Dreiklang in den *Sexten*- und *Quartsexten*-*Accord* verwandelt. Eben so kann die Verwechslung des *Septimen*-*Accordes* in den $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und 2 Accord geschehen, worüber das nöthige bereits in der Harmonie-Lehre abgehandet wurde. Bei *c*) ist die *Septime* durch Tausch in der untern Stimme aufgelöst.

Unter Versetzung eines Satzes lässt sich schon das Transponiren eines Stückes selbst verstehen, nähmlich: von *C dur* nach *D dur* oder *B dur* u.s.w. Eben so kann die Versetzung Statt finden durch das Näherrücken der Stimmen mit gleicher Notenfigur ohne sich zu kreuzen, wie bei *d*). Endlich wird die Versetzung angewendet, wenn eine Stimme auf gleicher Stufe bleibt, während die andere steigend oder fallend den Contrapunct mit demselben Motive in verschiedenen Intervallen wiederhohlt, wie das Beispiel bei *e*) zeigt.



Ende der dritten Abtheilung.

VIERTE ABTHEILUNG.

§ 76.

Vom doppelten Contrapuncte oder von der umkehrbaren Harmonie.

Obwohl bei diesem Contrapuncte dieselben Regeln für den reinen Satz gelten, welche bereits in der Harmonie-Lehre vorgeführt wurden, so dürfte hier doch noch eine Andeutung am Platze seyn, um die Stimme in der Art einrichten zu lernen, damit sich ein zweistimmiger Gesang umkehrbar gestalten lasse.

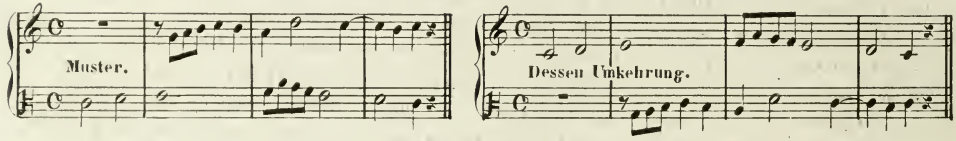
Die hier folgenden Regeln beziehen sich sämmtlich nur auf eine zweistimmige Harmonie.

Ein doppelter Contrapunct wird gebildet, wenn diese Harmonie eine solche Beschaffenheit hat, dass sich die obere Stimme zum Basse, oder die untere zur Oberstimme formen lässt, ohne dass eine von beiden in ihrem Gesange eine Veränderung erleiden darf. Z.B. bei *a*). Sollte aber bei der Versetzung einer Stimme die Andere eine neue Begleitung bekommen, so gehört diese Versetzung in die Reihe der einfachen Harmonie, wie bei *b*).

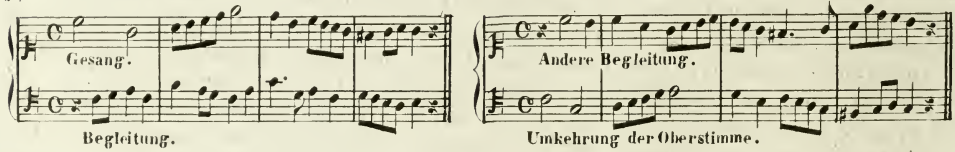
Da bei der Anwendung des doppelten Contrapunctes im Anfange, die eine der beiden Stimmen immer etwas später eintritt, so wird die anfangende Stimme: das erste Thema, und die darauf folgende: das zweite oder *Contra*-Thema genannt.

Der doppelte Contrapunct wird in drei Hauptabtheilungen geschieden, je, nachdem derselbe in der *Octav*, in der *Decime* oder in der *Duodecime* seine Anwendung erhält.

a)



b)



§ 77.

Vom doppelten Contrapuncte in der Octave.

Der doppelte Contrapunct in der Octave wird gebildet, wenn der Entwurf oder die Aufstellung eines zweistimmigen Satzes eine solche Beschaffenheit hat, dass sich die Unterstimme um eine *Octav* höher, oder die Oberstimme um eine *Octav* tiefer gegen die andere als Umkehrung setzen lässt.

In diesem Contrapuncte soll die Grenze der *Octave* nicht überschritten werden; wenn man daher wissen will, in welche *Intervalle* bei Verwechslung der Stimmen der Satz zu verändern sei, so

möge man zur Erleichterung zwei Zahlenreihen in ihrer Umkehrung auf folgende Weise ansetzen:
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
Durch dieses einfache Verfahren wird einleuchtend, dass der Einklang in die *Octave*; die *Secunde* in die *Septime*; die *Terz* in die *Sexte*, u. s. w. sich gestaltet.

Es lassen sich aber auch nach einer andern Methode, die durch Umkehrung entstehenden Intervalle mit Schnelligkeit auffinden. Wenn man nähmlich zum ersten Intervall eine Ziffer fügt, welche bei der Addition die Zahl 9 bildet, so wird durch diese Ziffer die Umkehrung desselben angedeutet. Z. B. aus der 4 (*Quarte*) entsteht durch Umkehrung die 5 (*Quinte*); aus der 5 die 4; aus der 3 die 6; aus der 6 die 3, u. s. w.

Vom reinen Einklange bis zur reinen *Octave* sind in diesem Contrapuncte alle in der Harmonie-Lehre vorgeführten Intervalle zur Umkehrung geeignet, ausgenommen die bei *a*) angezeigten, und die bei *b*) durch ihre Umkehrung entstehenden.

Alle *Dissonanzen*, welche bereits die Generalbass-Lehre aufgezählt hat, sind gehörig vorzubereiten und aufzulösen, und sie bilden nur dann eine Ausnahme von dieser Regel, wenn sie als Durchgangsnoten angebracht wurden.

Da die reine *Quinte* in ihrer Umkehrung die reine *Quart* gibt, welche im zweistimmigen Satze sehr leer klingt, so ist sie ebenfalls als *Dissonanz* zu behandeln. Um sie anzuwenden, muss auf ihrer Grundnote entweder eine *Terz*, *Sexte* oder *Octave* vorhergehen, wie bei *c*), oder sie selbst muss als *Terz*, *Sexte* oder *Octave* schon vorherliegen, wie bei *d*). Eben so kann sie durch die Vorbereitung der übermässigen *Quarte* wie bei *e*), oder durch die *Secund* wie bei *f*) angewendet werden. Die verminderte *Quinte*, so wie die, durch ihre Umkehrung, übermässige *Quarte* können frei eintreten.

Wenn die reinen *Quinten* oder die reinen *Quarten* als Durchgangsnoten sich darstellen, so ist gegen ihre Benützung kein Einspruch zu machen.

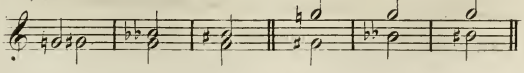
Der Einklang und die *Octave* sind weniger in der Mitte eines Satzes, als vielmehr zum Anfange, oder am Schlusse, so wie in einer Bindung zum Gebrauche zu empfehlen.

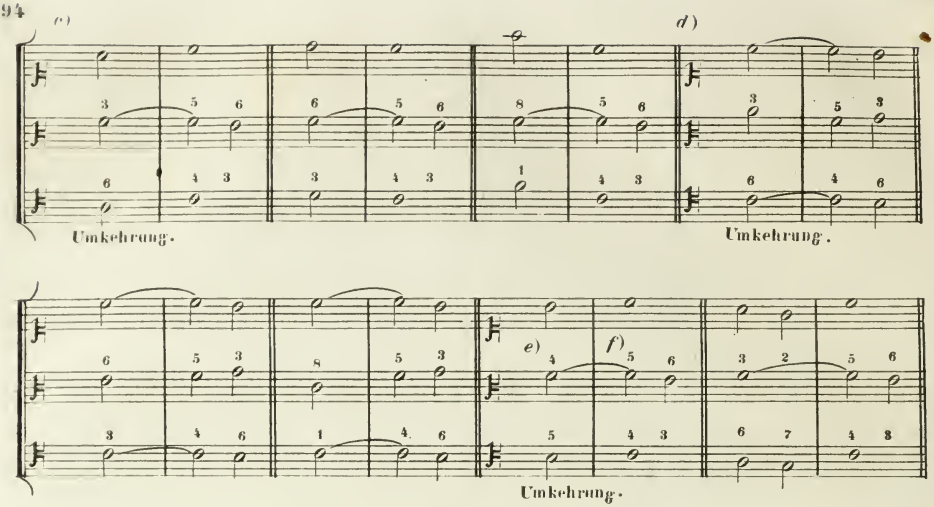
Die Anwendung der *None* ist in diesem Contrapuncte zu vermeiden. Bei den Fugen muss das Thema Anfangs allein eintreten, ohne von mehreren Stimmen begleitet zu seyn, damit es von dem Zuhörer in seinen ursprünglichen Typus klar und deutlich erfasst werde. Aus demselben Grunde sind auch hier Thema und Contrathema zuerst, sammt seiner Umkehrung ohne Begleitung einzuführen. Daher ist die gehörige Rücksicht zu nehmen, dass beide Motive einen guten Gesang, und jedes Subject bei dessen Umkehrung einen richtigen Bass bilden.

Beigesetzte Ausfüllungsstimmen können sowohl Oben, in der Mitte, als auch Unten angebracht werden, aber erst, nachdem man die Motive allein sammt ihrer Umkehrung gehört hat.

In Betreff der Modulation bleibt man, bei Aufstellung eines Musters, gewöhnlich im Haupttone, oder höchstens wird in dessen *Dominante* modulirt, aber dafür ist das Thema mit seiner Umkehrung im Laufe des Stückes, in verschiedene Töne zu transponiren, weil durch eine abwechselnde Harmonie dieser Contrapunct dann immer einen neuen Reiz erhält.

Ist das Motiv sammt seiner Umkehrung in der Fortführung eines Satzes schon mehrere Male vollständig gehört worden; so lässt es sich auch abgekürzt, nehmlich nur theilweise anbringen, oder man kann das Tonstück zuweilen für einige Momente mit Zwischensätzen oder bloss mit einem der beiden Motive verlängern, wobei dann der doppelte Contrapunct eine Unterbrechung erleidet.

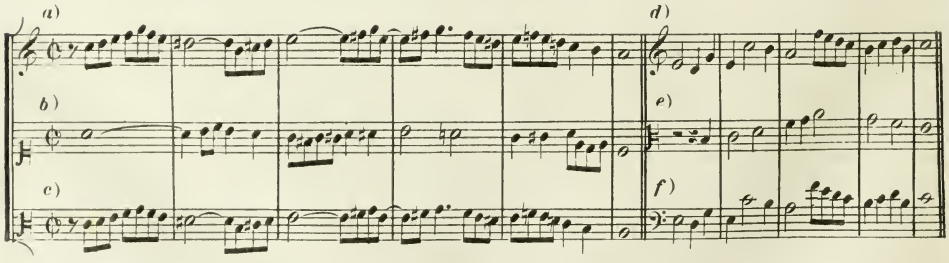




§ 78.

Jeder melodische Satz, wenn er nicht etwa eine solche Länge hat, dass er sich dem Gedächtnisse des Zuhörers schwer einprägt, kann als Thema gewählt werden. Bei Hinzusetzung des Contrathemas ist darauf zu sehen, dass sich beide Stimmen weder im Muster, noch bei dessen Umkehrung kreuzen. Auch darf bei Erfindung des Musters die Grenze der *Octave* in diesem Contrapuncte nicht überschritten werden. Beide Subjecte sollen ihren Gesang in verschiedenen Notenwerth führen, d.h. sie sollen nicht zugleich einerlei Notengattung lange beibehalten.

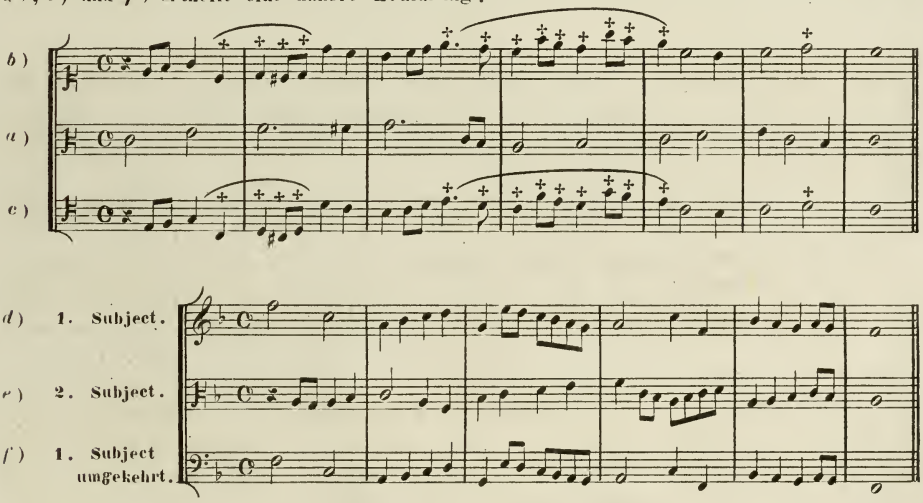
Zur praktischen Erläuterung der angeführten Regeln folgt nun hier ein Beispiel. Bei *b*) erscheint der gewählte Hauptgesang, bei *a*) ist der Contrapunct, und bei *c*) die Umkehrung davon angedeutet; oder was gleich bedeutend ist, man nimmt *c*) als Contrapunct, während dann *a*) die Umkehrung des *c*) bildet. Das Auffinden des Contrathemas kann mit grosser Erleichterung geschehen, wenn man das gewählte Hauptsubject in die oberste Zeile wie bei *d*) setzt, dann dasselbe um eine *Octave* tiefer in die dritte Zeile schreibt wie bei *f*), hierauf wird in die Mittelzeile wie *e*) zeigt, mit Beobachtung aller voraus gegangenen Regeln, das zweite Subject gebildet, welches, wie schon bemerkt, sich mit keiner Zeile kreuzen darf. Auf diese Weise erhält man sowohl das Muster als Umkehrung desselben.



Sollte bei der Aufstellung des Hauptsatzes gleich Anfangs im Muster eine Stimme die andere über- oder untersteigen (kreuzen), oder die Grenze der *Octave* überschreiten, so würden bei der Umkehrung in der *Octave*, in beiden benannten Fällen, nur die nehmlichen Intervalle zum Vorschein kommen, wie zu dem Muster *a*), der Contrapunct bei *b*), und dessen Umkehrung bei *c*) durch die mit + bezeichneten Noten zeigt.

Um einen solchen Satz regelrecht umzukehren, müsste entweder eine Stimme um zwei *Octaven* versetzt werden, und die andere in ihrer Lage bleiben, welches sich mehr für Instrumente eignet, indem ihr Umfang gewöhnlich grösser, als bei Gesangstimmen ist, oder statt dessen müsste die obere Stimme um eine *Octave* tiefer, und die untere Stimme um eine *Octave* höher zu stellen seyn.

Um diesen Contrapunct, wenn er die Grenze überschreitet, leichter aufzufinden, kann man sich das Muster sammt dessen Umkehrung aufstellen, wie dieses im vorigen §. bei *d*), *e*) und *f*) der Fall gewesen; nur ist die Umkehrung, damit man nicht in den Fehler des Uebersteigen der Stimmen gerathe, gleich um zwei *Octaven* zu setzen. Das folgende Beispiel *d*), *e*) und *f*) ertheilt eine nähere Erklärung.

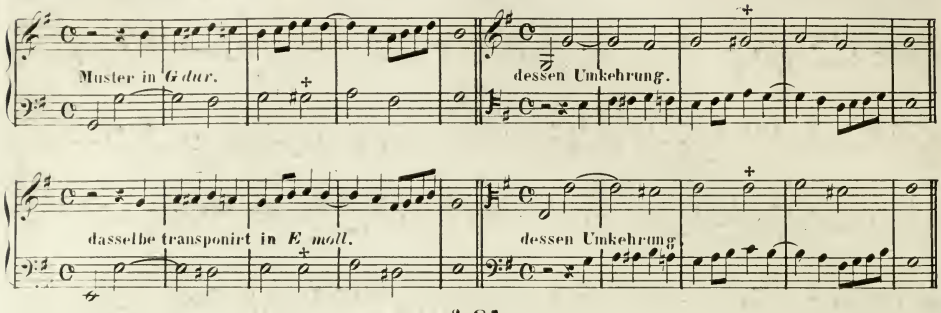


§ 80.

Wie schon früher Erwähnung geschehen, wird das Thema sammt dessen Umkehrung im Laufe eines Tonstückes in verschiedene Töne transponirt. Tritt aber dieser Wechsel bei einer Dur- in eine Molltonart ein (oder umgekehrt), so ist man oft gezwungen, im Contrapuncte bei der Versetzung desselben kleine Veränderungen in Hinsicht der grossen oder kleinen Intervalle zu machen. Dieses Verfahren dürfte im folgenden Beispiele durch die mit + bezeichneten Noten, bei der Versetzung in die Molltonart zu ersehen seyn.

Noch ist eine Bemerkung beizufügen: Wenn das Muster und dessen Umkehrung schon vorgeführt wurde, so sind beide Subjecte in jeder beliebigen Entfernung, im Verfolge des Stückes,

anzuwenden, welches sich aber nur für Instrumentalsätze eignet, wo dann, bei grösserer Entfernung, den beiden Motiven, Ausfüllstimmen beigegeben werden müssen.



§ 81.

Der doppelte Contrapunct in der *Octave* ist der gebräuchlichste und auch der zweckdienlichste. Um sich in diesem Theile die nöthige Uebung zu verschaffen, dürfte es vom grossen Nutzen seyn, sich zu einem und demselben Thema, mehrere Contrapuncte zu suchen, obwohl dann nur einer davon in Anwendung gebracht werden kann. — Beigefügte Ausfüllstimmen lassen sich nach Belieben verändern. Was aber den Werth der Noten eines Musters sammt den dazu gesetzten Contrapunct betrifft, so muss derselbe strenge beibehalten werden.

Der doppelte Contrapunct kann bei jeder Gattung von Stücken in Anwendung kommen, besonders wird er aber im Fugensatze benützt.

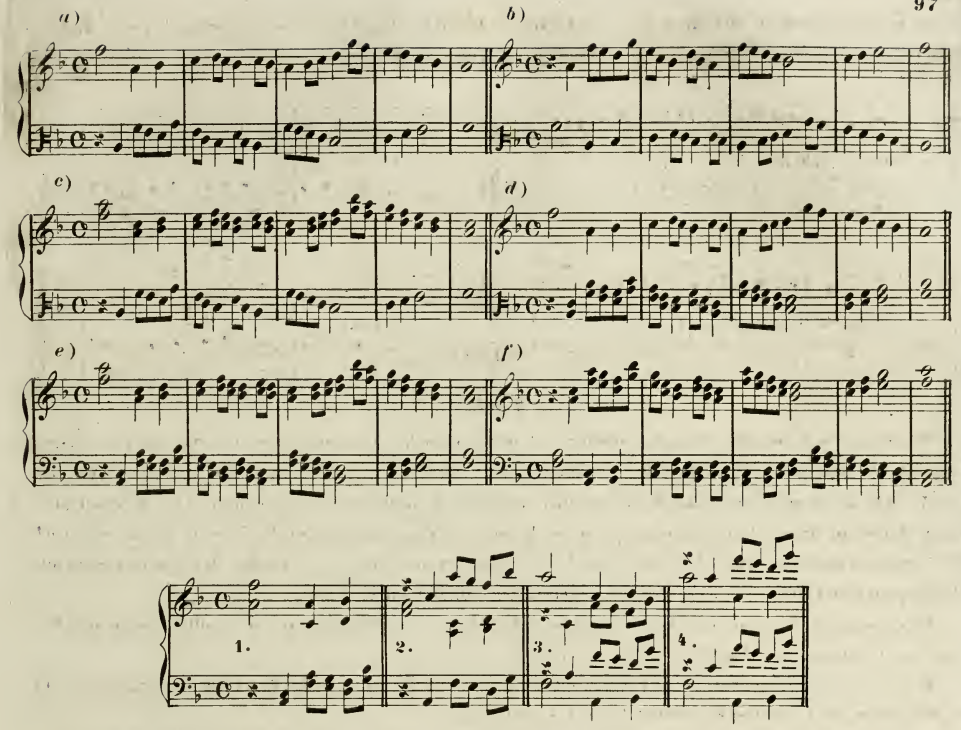
Es ist keine Nothwendigkeit, die Tonstücke gleich damit anzufangen, im Gegentheile wird er meistens erst im Laufe eines Satzes eingeführt.

Dass, bei Umkehrung der Intervalle in der *Octave*, aus reinen, wieder reine; aus grossen, kleine; aus kleinen, grosse; aus verminderten, übermässige; und aus übermässigen, verminderte Intervalle entstehen, ist schon in der Harmonie-Lehre gezeigt worden.

§ 82.

Wird bei Erfindung eines Themas und dessen Contrathema in diesem Contrapuncte immer die Gegen- und Seiten-Bewegung gebraucht, und werden auch wechselweise blöss *Terz*, *Sext* oder *Octave*, alle übrigen Intervalle aber nur im Durchgange angewendet, so lässt sich ein solcher Satz durch beigefügte *Terzen* ohne Schwierigkeit drei- oder vierstimmig bilden, nehmlich; dreistimmig, wenn entweder der Ober- oder Unterstimme die Oberterz durchaus beigesetzt wird; vierstimmig, wenn die beiden Stimmen Oberterzen als Beifügung erhalten. Hier die Erklärung durch Beispiele: *a*) das Muster; *b*) dessen Umkehrung; *c*) dreistimmig, durch beigefügte *Terzen* in der Oberstimme; *d*) dasselbe in der Unterstimme; *e*) vierstimmig, beiden Stimmen des Musters *Terzen* beigesetzt; *f*) dessen Umkehrung. Wird bei *f*) in der obern Zeile die Oberterze weggelassen, so zeigt sich auch die Umkehrung des dreistimmigen Satzes, wie bei *c*).

Wenn man eines der aufgestellten Subjecte im Muster *a*) als Bass beibehält, so lassen sich die Beispiele *e*) und *f*) noch in verschiedenen Umkehrungen anwenden, wie dieses einige Versetzungen bei N° 1, 2, 3 und 4 nur mit dem ersten Takte andeuten.



§ 83.

Vom dreistimmigen (dreifachen) Contrapuncte.

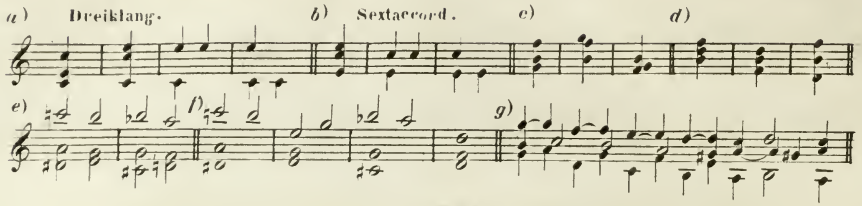
Wenn die aufgestellte Harmonie, nebst reinen Satze die Eigenschaft besitzt, dass jede der drei Stimmen als Ober = Mittel = oder Unterstimme gesetzt werden kann, welche immer einen richtigen Bass in ihren Umkehrungen, der *Octave* oder doppelten *Octave* bilden, so erhält das Ganze die Benennung: dreifachen Contrapunct.

Es gelten hier dieselben Regeln, wie beim doppelten Contrapunct: die reine *Quinte* nähmlich muss man als *Dissonanz* behandeln, und die *None* zu vermeiden suchen.

Da hier der Satz schon als dreistimmig erscheint, so hat man noch Folgendes zu beobachten: Beim Dreiklang ist die reine *Quinte* immer wegzulassen, so wie beim *Sextenaccord* die *Terz*, wenn sie als reine *Quinte* aus der Umkehrung des Dreiklangs entsteht, da in beiden Fällen in der Umkehrung einmahl der $\frac{6}{4}$ Accord hervorgebracht würde, welcher frei angeschlagen zu vermeiden ist. Daher sind diese benannten Accorde nur, wie *a*) und *b*) zeigt, in Anwendung zu bringen. Die verminderte *Quinte* und ihre Umkehrung kann stets frei eintreten.

Im *Dominant = Septimenaccord* bleibt entweder die *Quinte*, oder bei Anwendung derselben die Grundnote weg, wie bei *c*) und *d*): Der verminderte *Septimenaccord* muss immer in den *Dominant = Septimenaccord* übergehen, daher wäre die Auflösung bei *e*) falsch, bei *f*) verbessert.

Was die Anwendung der *Septimenaccorde* auf den andern Stufen betrifft, so muss die *Quinte* immer weggelassen werden, wie *g*) zeigt.

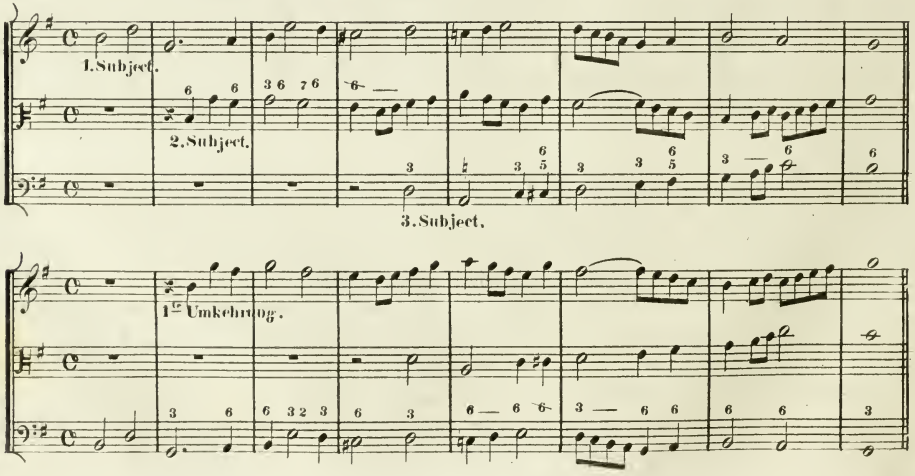


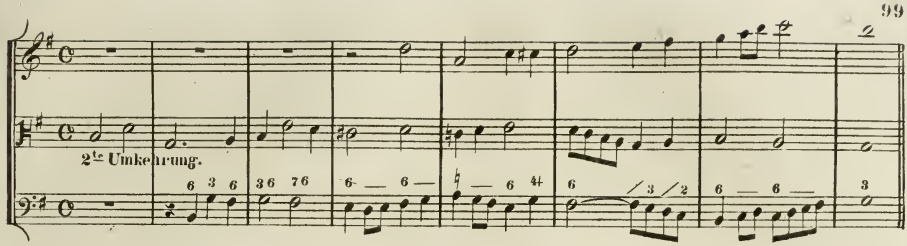
§ 84.

Der dreifache Contrapunct wird auf folgende Weise gebildet: Man wähle einen beliebigen einfachen Gesang, und setze nach einer längern oder kürzern Pause das zweite Motiv im doppelten Contrapunct der *Octave*, später lasse man das dritte Motiv eintreten, aber nach den Regeln des dreifachen Contrapuncts, und untersuche, ob jedes Motiv einen guten Bass bilde, indem man jede Umkehrung beziffert. Bekömmt man in einer dieser Umkehrungen den $\frac{6}{4}$, oder $\frac{4}{3}$, oder 9 Accord, so ist der Contrapunct fehlerhaft. Die drei Subjecte müssen einen verschiedenen Gesang bilden; auch suche man dieselben auf verschiedenen Takttheilen einzuführen.

Sind die drei Subjecte schon gehört worden, so kann man hierauf auch eine Begleitung, entweder als Ober = Mittel = oder Unterstimme beifügen. Es ist gestattet, im Laufe des Stückes, die Themas in verschiedenen Tonarten anzuwenden, so wie mit Zwischensätzen das Stück zu verlängern. Die Subjecte dürfen sich nach der Willkühr des Tonsetzers kreuzen.

Nun folgt ein Beispiel mit drei Subjecten und den betreffenden Umkehrungen mit Beobachtung der vorausgegangenen Regeln. — In diesem Beispiele liessen sich noch mehrere Versetzungen anbringen. Es könnte nehmlich nach dem ersten Subjecte das zweite in den Bass gelegt werden; bei der ersten Umkehrung die Mittelstimme mit dem zweiten Subjecte eintreten, und bei der zweiten Umkehrung der Eintritt mit dem zweiten Subjecte in der Oberstimme folgen.



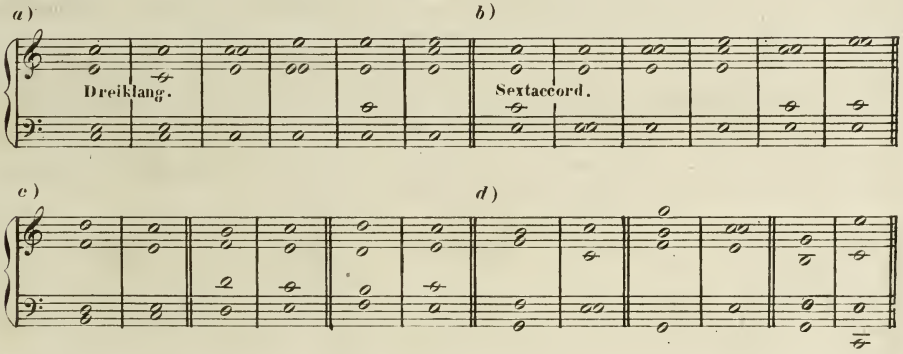


§ 85.

Vom vierstimmigen (vierfachen) Contrapuncte.

Alle Regeln, welche beim dreifachen Contrapuncte zu beobachten waren, sind auch zur Bildung eines vierfachen Contrapunctes in Anwendung zu bringen. Die *Quinte* ist nähmlich als *Dissonanz* oder als Durchgangsnote zu behandeln und die *None* zu vermeiden.

Daher kann der Dreiklang und dessen erste Umkehrung wie *a*) und *b*) zeigt, obwohl vierstimmig, nur stets unvollständig gebraucht werden. – Der *Dominant = Septimenaccord* wird meistens ohne seine Grundnote mit Verdoppelung seiner ursprünglichen *Quinte*, wie bei *c*), oder mit Weglassung der *Quinte*, mit Verdoppelung seiner Grundnote angewendet, wie bei *d*). Im ersten Falle bei *c*), kann der Grundton, im zweiten bei *d*), die *Quinte* nur als Durchgangsnote angebracht werden. Bei den übrigen *Septimenaccorden* bleibt immer die *Quinte* weg, statt dessen kann der Grundton oder die *Terz* verdoppelt werden.



§ 86.

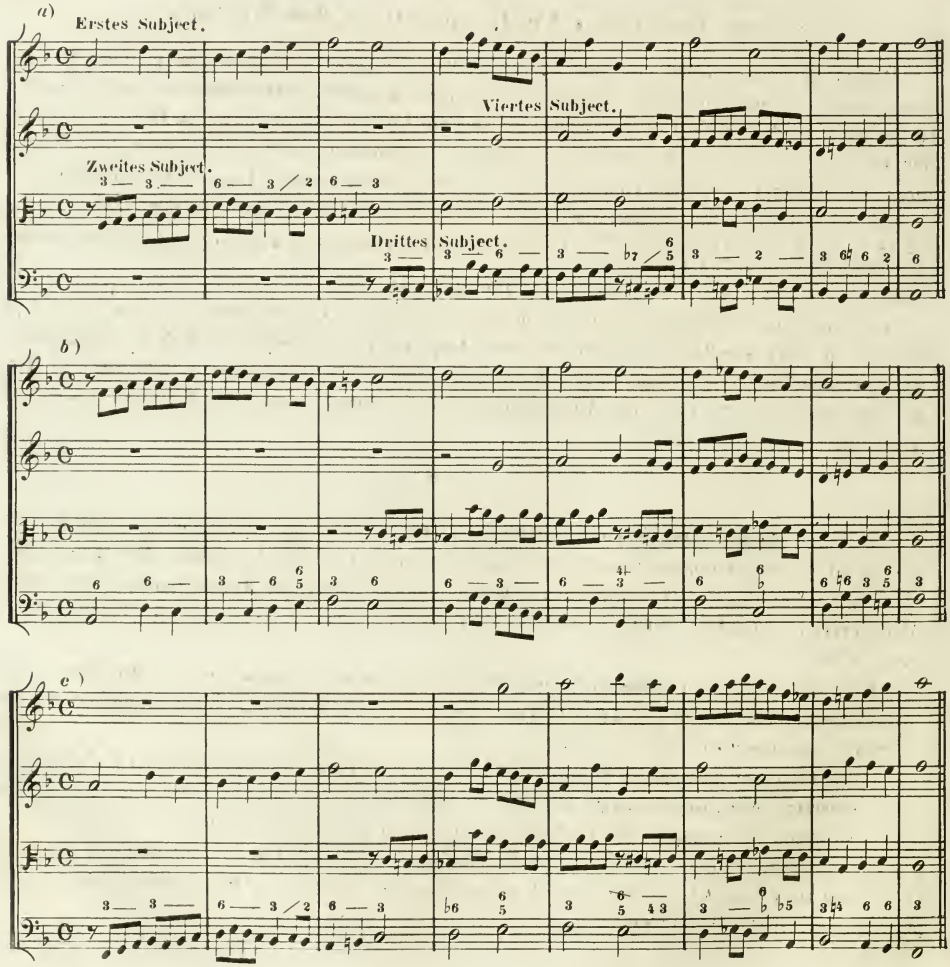
Bei der Bildung eines vierfachen Contrapunctes findet dasselbe Verfahren, wie bei einem dreifachen statt, mit dem einzigen Unterschiede, dass hier noch ein Subject mehr erscheint. Der Satz wird von einer Stimme allein, mit einem beliebigen Gesange angefangen, und dieser bildet dann das Hauptmotiv. Das zweite Subject tritt etwas später ein, welches in den doppelten Contrapunct zu setzen ist. Der Eintritt des dritten Subjects, welches wieder später erfolgt, erfordert die Regeln des dreifachen Contrapuncts. Beim vierten Subject, als letzten Eintritt, ist erst der vierfache Contrapunct mit seinen Regeln in Anwendung zu bringen. – Man hat dabei zu beobachten, dass jedes Subject sich im Gesange von den andern deutlich unterscheide, und jedes auf verschiedenen Takttheilen anfange. Ist der Satz beendigt, dann erfolgt die Umkehrung der vier Subjecte, indem jedes in den Bass gesetzt, und wie beim dreifachen Contrapuncte beziffert

wird, damit der Tondichter aus dieser Markirung ersehen kann, ob der Bass sich immer regelrecht zu den übrigen verhält.

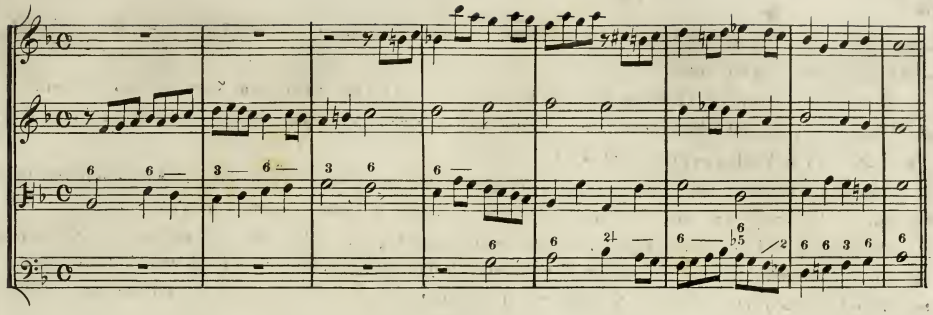
Sollte der vierfache Contrapunct im Laufe eines Stückes gebraucht werden, so lassen sich die Umkehrungen auch in verschiedene Töne transponiren, und das Stück selbst kann durch Zwischensätze eine Verlängerung erhalten.

Um die Harmonie vollständiger zu gestalten, darf auch eine fünfte freie Stimme beigesetzt werden. – Die Subjecte können sich wie beim dreifachen Contrapuncte kreuzen.

Nun folgt bei *a*) ein Beispiel im vierfachen Contrapunct. Bei *b*), *c*) und *d*) ist dessen Umkehrung angedeutet, dergleichen noch viele durch Versetzung der Stimmen anzubringen wären, indem jedes Subject sowohl in die Ober- oder Mittelstimme, als auch in den Bass gesetzt werden kann.



d)



§ 87.

Vom doppelten Contrapuncte in der Decime.

Kann in einer zweistimmigen Composition die Ober = gegen die Unterstimme um eine *Decime* tiefer, oder, im umgekehrten Verhältnisse, die Unter = gegen die Oberstimme um eine *Decime* höher gesetzt werden, so erhält ein solcher Satz die Benennung eines doppelten Contrapunctes in der *Decime*. Die beiden den Contrapunct bildenden Stimmen, dürfen die Grenze der *Decime* nicht überschreiten, wenn die Gegenstimme bei der Umkehrung ihre Lage beibehalten soll.

Die Veränderung der Intervalle bei der Versetzung geschieht auf nachstehende Art:

Aus 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
entsteht 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Einklang wird nähmlich zur *Decime*; die *Secund* zur *None*; die *Terz* zur *Octave*; die *Quart* zur *Septime ect.*

Will man ohne vorliegende Ziffern die durch Umkehrung entstehenden Intervalle schnell erkennen, so darf nur das Verfahren wie beim doppelten Contrapuncte in der *Octave* angewendet werden, nur dass hier zu dem Intervalle vor der Versetzung die Ziffer, welche die Zahl 11 bildet, beizuzählen ist, z.B. die Umkehrung der 7 (*Septime*) gibt die 4 (*Quarte*), oder die *Sext* wird zur *Quinte* u. s.w.

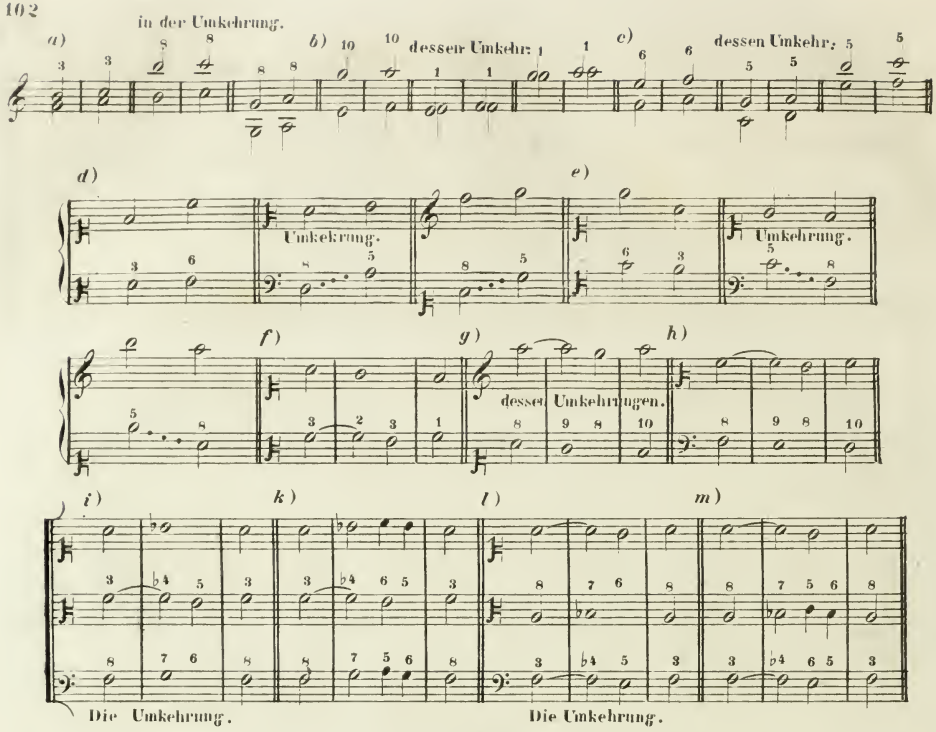
§ 88.

Um in diesem Contrapuncte nicht in fehlerhafte Fortschreitungen zu gerathen, so sind folgende Regeln zu beobachten: Zwei *Terzen*, *Decimen* oder *Sexten* hat man in gerader Bewegung, sowohl Stufen = als Sprungweise, zu vermeiden, indem bei der Umkehrung in diesem Contrapuncte offenbare *Octaven*, *Einklänge* und *Quinten* entstehen, wie dieses in den Beispielen bei *a*), *b*) und *c*) zu ersehen ist.

Da im zweistimmigen Satze auch die verdeckten *Quinten* und *Octaven* zu vermeiden sind, so ist die Fortschreitung zu einer *Sext* oder *Terz* nur in der Gegenbewegung gut und anwendbar, nicht aber wie bei *d*) und *e*).

Wenn bei einer gebundenen *Secunde* eine *Terz* vorher liegt, so entsteht bei der Umkehrung eine Octavenfortschritung, wie bei *f*) *g*) und *h*). Ist eine andere *Consonanz* vor der gebundenen *Secunde* angebracht, so erscheint die Umkehrung stets dem Zwecke entsprechend.

Die gebundene *Quart* kann nur in der Unterstimme, wo sie sich dann in die *Quint* oder *Sext* auflöset, wie bei *i*) und *k*), so wie die gebundene *Septime* nur in der Oberstimme, wie bei *l*) und *m*) angewendet werden.



§ 89.

Man ersieht aus der Umkehrung der Intervalle in diesem Contrapuncte, so wie aus den, im vorhergehenden § angezeigten Regeln, das zwei gleiche Intervalle in der Fortschreitung sich nie wiederhohlen dürfen; daher nur die Gegen = und Seiten = Bewegung anzuwenden ist, wo = bei man jedoch mehr von der letzteren Gebrauch macht.

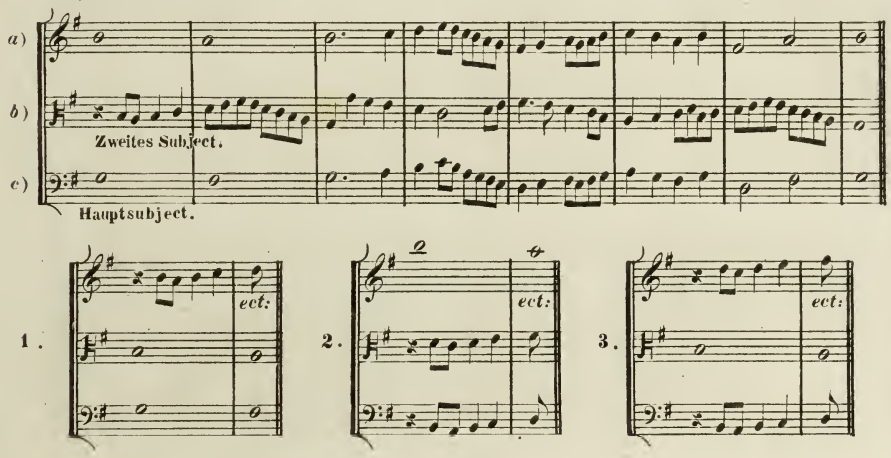
Mit den anschlagenden Intervallen muss so viel wie möglich gewechselt werden.

Um in diesem Contrapuncte das Aufsuchen des zweiten Subjects sich zu erleichtern, zie= he man 3 Zeilen, wie dieses bei *a*), *b*), *c*) angedeutet ist; setze einen beliebigen Gesang (aber wo möglich stets in *dur* gehalten) auf die Zeile *c*), welcher das Hauptmotiv, oder das erste Sub= ject bildet; dann versetze man dieses Hauptsubject, aber eine *Decime* höher, in die Zeile *a*); endlich suche man auf der Zeile *b*), mit Beobachtung der voraus gegangenen Regeln, das zweite Subject, welches sich mit keiner Zeile kreuzen darf, und zur Zeile *a*) einen richtigen *Bass*, zugleich aber zur Zeile *c*) einen guten Gesang bilden muss.

Ist das Muster sammt dessen Umkehrung berichtiget, so ergeben sich zwei *Duos*, nähmlich die Zeile *c*) und *b*), eben so die Zeile *a* und *b*). Alle drei Zeilen bilden ein *Trio*. Werden die Subjecte auf eine andere Art versetzt, so liefern sie noch folgende *Trios*, von welchen aber zur Ersparung des Raumes hier nur der erste Takt bei **1**, **2** und **3** angezeigt ist.

Wenn das Muster sammt seiner Umkehrung bereits vorgeführt wurde, so lassen sich noch Be= gleitungsstimmen beifügen, so wie dasselbe bei Anwendung in Stücken in verschiedene Töne trans= ponirt werden kann.

Sollte bei der Aufstellung in diesem Contrapuncte die Grenze der *Decime* überschritten seyn, so müsste bei dessen Umkehrung, die Stimme, welche sonst unverändert geblieben wäre, wenn sie als die höhere erscheint, um eine *Octav* tiefer, wenn sie aber als die tiefere sich darstellt, um eine *Octav* höher versetzt werden, weil dann auf diese Weise die richtige Verwechslung der Stimmen zu erzielen ist. Auch kann man, um zu diesem Ziele zu gelangen, diejenige Stimme, welche den Contrapunct bildet, als Umkehrung gleich um 17 Stufen höher oder tiefer setzen, ohne die andere Stimme in ihrer Lage zu verändern.



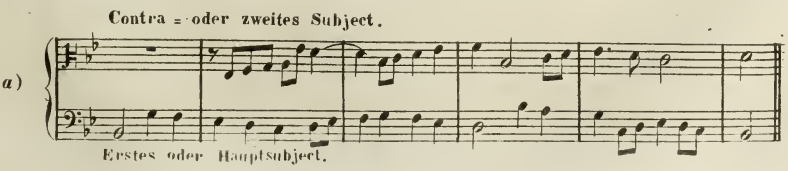
§ 90.

Vom vierstimmigen Contrapuncte in der Decime.

Um einen zweistimmigen Contrapunct in der *Decime* vierstimmig zu gestalten, darf man nur dasselbe Verfahren ins Auge fassen, welches bei dem dreistimmigen Contrapuncte dieser Gattung angezeigt wurde. Jedoch ist hiernoch auf Folgendes aufmerksam zu machen: Der Contrapunct darf zum Hauptmotive weder eine *Quinte* noch eine *Dissonanz* bilden, ausser im Durchgange. Siehe das Muster bei *a*). Durch Umkehrung des Hauptsubjects wird der Satz dreistimmig, wie bei *b*) angedeutet ist; woraus sich dieselben *Duos* und die verschiedenen *Trios*, wie sie der vorhergehende § erörtert hat, bilden lassen.

Soll der Satz bei *b*) vierstimmig in Anwendung gebracht werden, so ist auch der Contrapunct oder das zweite Subject um eine *Decime* höher zu versetzen, wie dieses bei *c*) zu ersehen ist.

Wenn das erste oder zweite Subject als Bass stets beibehalten wird, so ergeben sich durch Versetzung der übrigen Stimmen verschiedene *Quartette*, wie bei *d*) die N° 1, 2, 3 und 4 die ersten Takte davon vorführen.



b)

c)

1.

2.

3.

4.

Zweites Subject in der Decime verdoppelt.

Erstes Subject in der Decime verdoppelt.

Zweites Subject.

Erstes Subject.

d)

N° 1.

N° 2.

N° 3.

N° 4.

§ 91.

Vom doppelten Contrapuncte in der Duodecime.

Wenn ein zweistimmiger Satz in der Conception eine solche Beschaffenheit zeigt, dass sich die obere Stimme um 12 Stufen tiefer oder die untere um 12 Stufen höher versetzen lässt, während die andere Stimme dabei unverändert bleibt, so ist demselben die Benennung: der doppelte Contrapunct in der *Duodecime* zu ertheilen.

Um die Intervalle, welche bei der Umkehrung entstehen, gleich zu erkennen, möge dasselbe Verfahren, wie bei den vorhergehenden Contrapuncten in Anwendung kommen. Es sind nähmlich beide Zahlen in folgender Weise aufzustellen.

Aus 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
entsteht 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

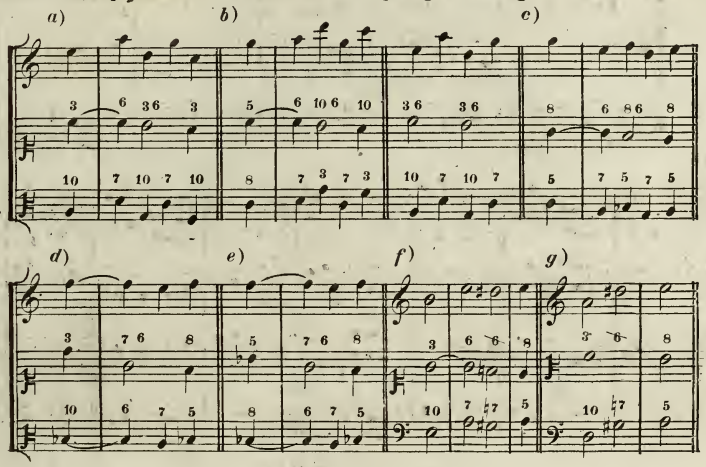
Nach der zweiten Verfahrungsart, ohne vorliegende beide Zahlenreihen, wird zu dem Intervalle vor der Versetzung jene Ziffer gezählt, welche bei der Addition die Summe 13 erscheinen lässt. Z.B. durch die Umkehrung der *None* entsteht die *Quart*, denn zur Ziffer 9 ist noch 4 zu zählen, um die Zahl 13 zu erhalten; aus der *Octave* entsteht die *Quinte* u.s.f.

Bei der Erfindung eines zweistimmigen Satzes ist darauf zu sehen, dass die Stimmen sich weder kreuzen noch die Grenze der *Duodecime* überschreiten; die *Dissonanzen* sind hier wieder vorzubereiten und gehörig aufzulösen, ausgenommen wenn sie als Durchgangsnoten auftreten.

Von den *Consonanzen* kann hier nur die *Terz* und *Decime* in gerader Bewegung wiederhohlt werden. Die andern *Consonanzen*, obwohl sie keine Vorbereitung benöthigen, können nur in der Gegen- oder Seitenbewegung ihre Anwendung finden.

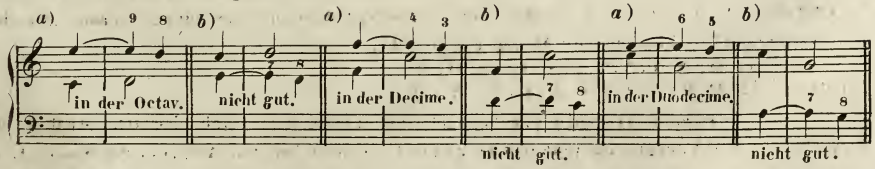
Obgleich die *Sexte* als *Consonant* sich darstellt, so muss sie doch stets vorbereitet und aufgelöst werden, weil sie sich in der Umkehrung zur *Septime* verwandelt. Bei ihrer Anwendung muss sie daher in der Ober- oder Unterstimme schon als Vorbereitung vorherliegen, und dann immer eine Stufe abwärts fortschreiten. Hier bei *a*), *b*), *c*), *d*) und *e*) sind mehrere Beispiele sammt ihren Umkehrungen vorgeführt. – Die übermässige *Sexte*, verändert sich in der Umkehrung zur verminderten *Septime*, kann stufen- oder sprungweise angebracht werden, wie bei *f*) und *g*).

Umkehrungen.



§ 92.

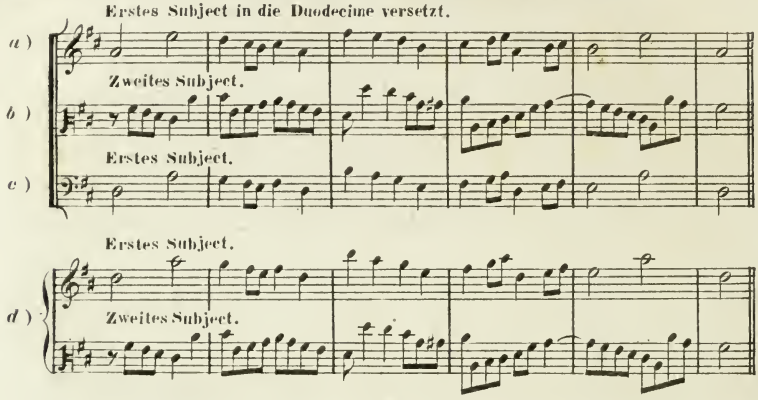
Die gebundenen *Dissonanzen* können in diesem Contrapuncte sämmtlich benützt werden, nur bildet die *Sexte* in die *Quinte* aufgelöst hievon eine Ausnahme; denn, so wie im Contrapuncte der *Octave*, die *None* in die *Octav* (9.8), im Contrapuncte der *Decime*, die *Quart* in die *Terz* (4, 3) aufgelöst, eine fehlerhafte Auflösung bei der Umkehrung hervorbrachten, so entsteht in diesem Contrapuncte derselbe Fall. Hier folgen zwei Beispiele, von denen jenes bei *a*) die Anwendung und jenes bei *b*) die Umkehrung zeigt.



§ 93.

Die einfachste Methode das zweite Subject für diesen Contrapunct aufzusuchen, ist nach einer früheren Andeutung folgende: Man ziehe drei Zeilen, und setze das Hauptsubject auf die un-

terste Zeile *c*), dann dessen Umkehrung um 12 Stufen höher in die Zeile *a*), endlich suche man nach den vorausgegangenen Regeln das zweite Subject auf der Zeile *b*). Hier ein Beispiel für diesen Contrapunct. Demselben wären wieder bei Anwendung zu einem förmlichen Tonstücke, nach dem vorgeführten Muster und dessen Umkehrung Begleitungsstimmen beizusetzen, und sowohl das Hauptmotiv, so wie dessen Contrasubject in verschiedene Töne zu transponiren. Das erste und zweite Subject kann auch in der *Octav*, wie *d*) zeigt, umgekehrt werden.



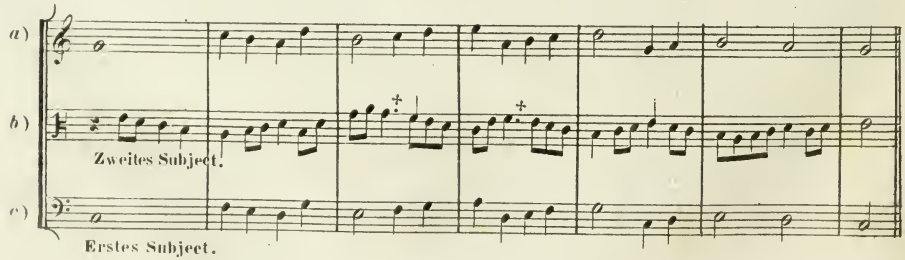
§ 94.

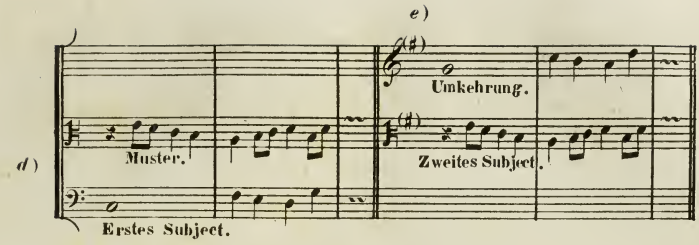
Vom drei- und vierstimmigen Contrapuncte in der Duodecime.

Neben den bereits vorgeführten Regeln für den Contrapunct in der *Duodecime* ist noch Folgendes zu beobachten: Die nicht durchgehenden *Dissonanzen* sind zu vermeiden, und man muss sich nur der Gegen- und Seitenbewegung bedienen. Uebrigens findet dasselbe Verfahren wie bei den vorigen Contrapuncten statt. Man ziehe drei Zeilen *a*), *b*) und *c*), setze das erste Subject auf die Zeile *c*), und seine Umkehrung um 12 Stufen höher auf die Zeile *a*); dann suche man in der Zeile *b*), nach den angegebenen Regeln, das zweite Subject, wie hier folgt:

Anmerkung. Die durch den Punct entstehende Bindung bei + könnte hier leicht vermieden werden, wenn man statt dessen die darauf folgende Note als eine Viertel-Note schriebe, aber es würde dadurch die Abwechslung leiden.

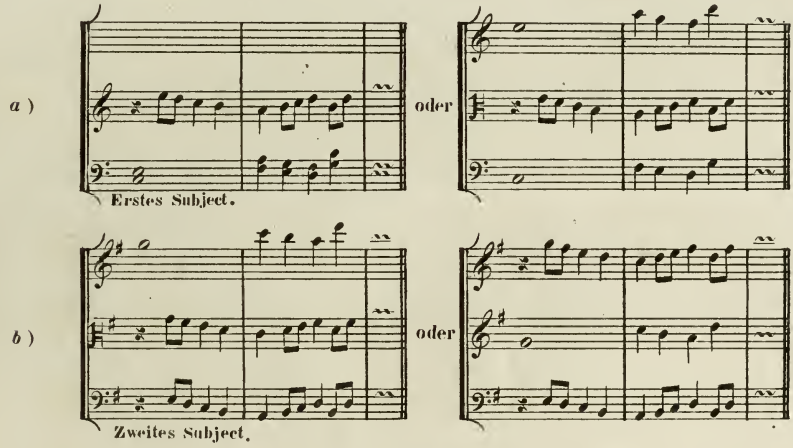
Nach Aufstellung des Musters gibt *c*) und *b*) das erste, *a*) und *b*) das zweite *Duo*, wie dieses die ersten Takte bei *d*) und *e*) andeuten. Das bei *e*) angegebene *Duo* kann auch sogleich in die wahre *Dominante* (in das *G*), wie das eingeschlossene ♯ zeigt, transponirt werden.





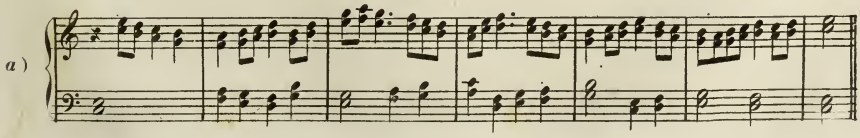
§ 95.

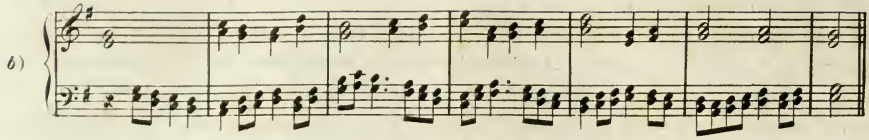
Will man das im vorigen § aufgestellte Muster bei *d*) und dessen Umkehrung bei *e*) in ein dreistimmiges verwandeln, so ist dabei folgendes Verfahren als Richtschnur anzunehmen: Man behalte entweder das erste Subject als Bass bei, und verdoppele es durch Oberterzen, wie bei *a*), oder man setze bei Umkehrung des ersten Subjects das zweite in den Bass und mache den Satz, durch Beifügung der Oberterzen zum zweiten Subjecte ebenfalls dreistimmig, wie bei *b*), wodurch mehrere *Trios* zum Vorscheine kommen.



§ 96.

Soll sich das Muster im § 94 bei *d*), und dessen Umkehrung bei *e*) vierstimmig gestalten, so sind beide Stimmen mit *Terzen* zu verdoppeln, dabei ist aber Sorge zu tragen, dass der Oberstimme die Unter-*Terzen* und der tiefen Stimme die Ober-*Terzen* beigesetzt werden, wie dieses aus den Beispielen bei *a*) und *b*) zur Anschauung gelangt. – Wird sowohl bei *a*), als auch bei *b*), die Unterstimme als Bass beibehalten, so kann man durch Umkehrung der drei hohen Stimmen (in der *Octave*) mehrere *Quartetten* bekommen.



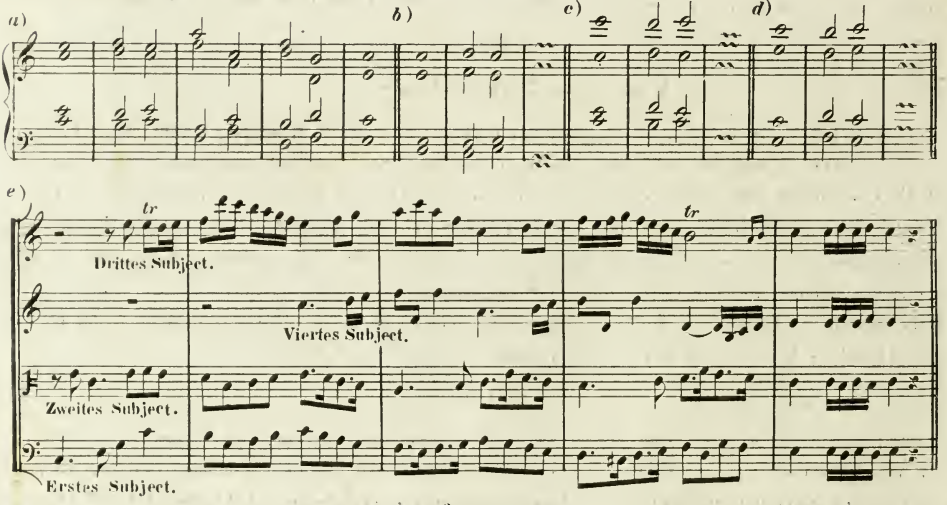


§ 97.

Um aus einer vierstimmigen Harmonie einen vierfachen Contrapunct zu gestalten, ist folgende Regel zu beobachten: Die vier Stimmen werden in festen Accorden aufgestellt, wobei sich aber jede Stimme zur Andern nur als *Terz*, *Sext* oder *Octav* verhalten muss; es kann aber auch die verminderte *Quinte*, welche herab, oder die übermässige *Quarte*, welche aufwärts aufzulösen ist, in Anwendung gelangen.

Nach dem aufgestellten Muster bei *a*), kann dann jede Umkehrung statt finden, wie dieses bei *b*), *c*) und *d*) gezeigt wird. Hierauf sind die Stimmen mittelst der Durchgangsnoten zu variren wie bei *e*), um einen verschiedenen Gesang in den Subjecten zu erhalten.

Jedes der vier Subjecte bei *e*), kann dann nach Willkühr als Ober = Unter = oder Mittelstimme zur Umkehrung benützt werden.



§ 98.

Einige Bemerkungen über den doppelten, dreifachen und vierfachen Contrapunct.

Der doppelte Contrapunct in der *Octave*, in der *Decime* und in der *Duodecime*, kann bei jeder Gattung von Musikstücken seine Anwendung finden. Was aber die Benennung: „dreifacher, oder vierfacher Contrapunct" betrifft, so gibt es weder in der *Decime* noch in der *Duodecime* einen solchen.

Daher ist der Ausdruck: „dreistimmiger, vierstimmiger Contrapunct" von jenem eines „dreifachen, vierfachen Contrapunctes" wohl zu unterscheiden.

Zu einem dreifachen Contrapuncte sind drei verschiedene Subjecte erforderlich, welche vereinigt in allen Umkehrungen angebracht werden können; ebenso muss der vierfache Contrapunct vier verschiedene Subjecte enthalten, welche, gleichfalls zusammen vorgeführt, so eingerichtet sind, dass sich jedes Motiv zum Andern, sowohl als Ober- Mittel- oder Unterstimme setzen lässt.

Zu einem wirklichen drei- oder vierfachen Contrapuncte eignet sich aber nur, wie die §.§. 83–86 zeigen, der Contrapunct in der *Octave*, welcher bei jeder Gattung von Musikstücken gebraucht werden kann.

Bei der Anwendung desselben nimmt man gewöhnlich um eine oder zwei Stimmen mehr, als der Satz Subjecte enthält, welche dann bloss als Ausfüllungsstimmen zu gelten haben, um manche Stimme ruhen zu lassen.

Die zugesetzten *Terzen*, wie frühere Beispiele angedeutet, machen einen solchen Contrapunct wohl drei- oder vierstimmig, aber nicht, nach dem eben Gesagten, drei- oder vierfach. – Da die immer beigesetzten *Terzen* oder ihre Umkehrung, nähmlich die *Sexten*, die Kraft der höhern Musikgattung sehr schwächen (indem sie gemein klingen) so werden dieselben gegenwärtig äusserst selten in Anwendung gebracht. –

Da die Contrapuncte meistens sehr unbefriedigt endigen, so ist des erhöhten Effektes wegen anzurathen, den gänzlichen Schluss eines Stückes durch einige freie Takte herbeizuführen.

§ 99.

Von der Doppelfuge.

Wie es bei der einfachen Fuge nöthig war, ein Thema oder einen Hauptsatz (Subject) aufzustellen und dasselbe nach früher gegebenen Regeln in allen Stimmen durchzuführen, eben so erfordert die Doppelfuge mit zwei Hauptsätzen, von denen der eine das Haupt- der andere das Contra-Subject genannt wird, dieselbe Behandlung; welche Sätze, mit Anwendung des doppelten Contrapunctes in der *Octave*, welcher gegenwärtig der gebräuchlichste ist, in allen Stimmen, durch Versetzung der beiden Subjecte in jeder Umkehrung, anzubringen sind.

Alle Regeln, welche die §.§. 76 — 80, zur Bildung eines doppelten Contrapunctes in der *Octave* vorführten, können auch bei der Doppelfuge zur Vorschrift dienen.

§ 100.

Bei Doppelfugen findet die Einführung der beiden Subjecte in folgender Weise statt: Der Hauptsatz mit seiner Antwort wird oft wie bei einer einfachen Fuge in den Stimmen allein, und hierauf ein kurzer Zwischensatz gebracht; dann gelangt das zweite Subject mit seiner Antwort ebenfalls allein an die Reihe, nach welchem wieder ein Zwischensatz folgt; nachdem nun beide Motive, wie bei der einfachen Fuge vorgeführt wurden, so vereinigen sich beide Subjecte, wobei der doppelte Contrapunct seine Wirksamkeit beginnt.

Eine zweite und gewöhnlichere Art ist die nachstehende: Beide Subjecte werden gleich Anfangs im Vereine eingeführt, wobei aber das zweite Subject immer etwas später nachfolgt, wie dieses schon beim doppelten Contrapuncte bemerkt wurde.

In beiden Verfahrungsarten ist aber vorher das Hauptsubject mit dem Zweiten aufzustellen, um zu sehen ob sie nach den Regeln des doppelten Contrapuncts verfasst, und zur Umkehrung eben so zur Engführung der Motive, einzeln oder vereint, geeignet sind.

Uebrigens lassen sich im Laufe der Fuge die Themas getrennt, dann auch Nachahmungen, bloss mit einzelnen Takten, aus dem Haupt = oder Contra = Subjecte genommen, eben so die Vergrösserung oder der Orgelpunct, wie bei einfachen Fugen, in Anwendung bringen; welche musikalischen Künste von dem Tonsetzer zur Verlängerung der Fuge, nach Belieben, mehr oder weniger benützt werden können.

§ 101.

Hier folgt eine vierstimmige Vocal = Fuge mit zwei Subjecten.

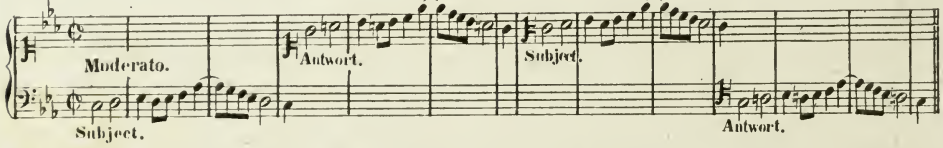
Wenn die beiden Subjecte nach der erwähnten Art aufgefunden sind, so wird der Eintritt des ersten Subjects mit seiner Antwort in den vier Stimmen, wie bei einer einfachen Fuge gesetzt, wie bei *a*). Die Ordnung der Stimmen bezeichnen die Schlüssel. – Ist dieses geschehen, so wird das zweite Subject, als Begleitung hinzugesetzt, wie bei *b*). Jede Stimme bekömmt zum Vortrag beide Subjecte.

Der Anfang kann nur zweistimmig mit den Subjecten allein gemacht werden.

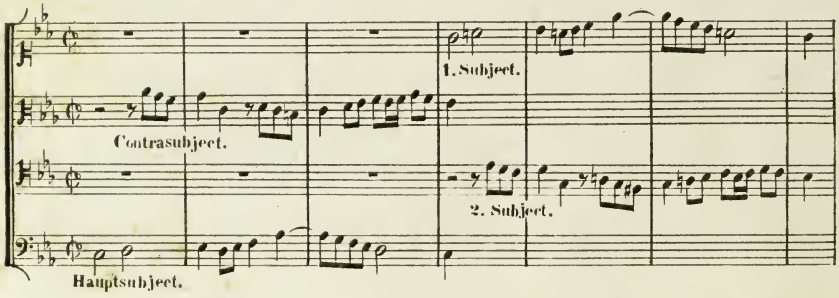
Nach geregelter Anlage schreitet man zur weiteren Fortführung und zur Vervollständigung der Accorde mit Beifügung der Begleitungsstimmen, wie dieses die folgende Fuge bei *c*) verdeutlichet.

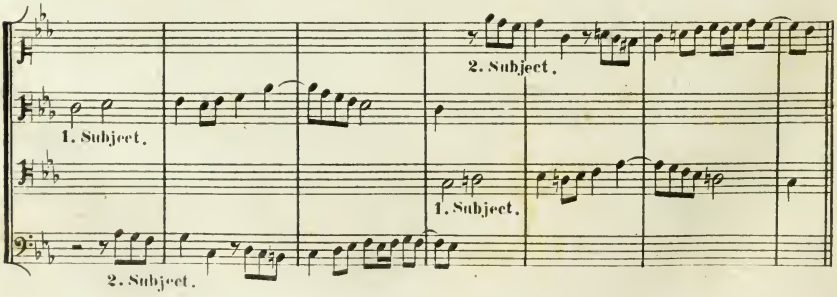
Wer die vorausgegangenen Regeln gut aufgefasst hat, bedarf hinsichtlich dieser Fuge keiner weiteren Erklärung.

a)

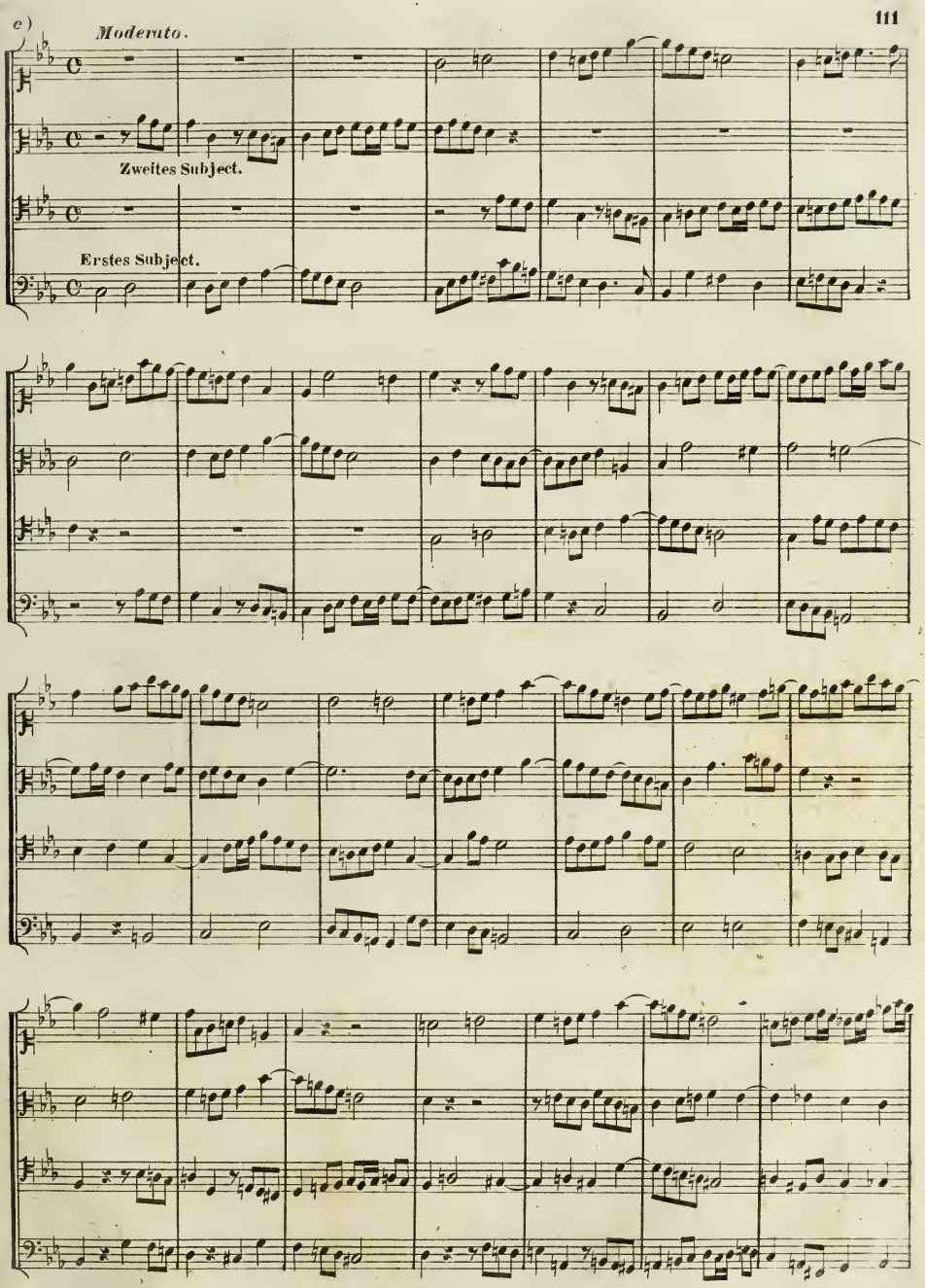


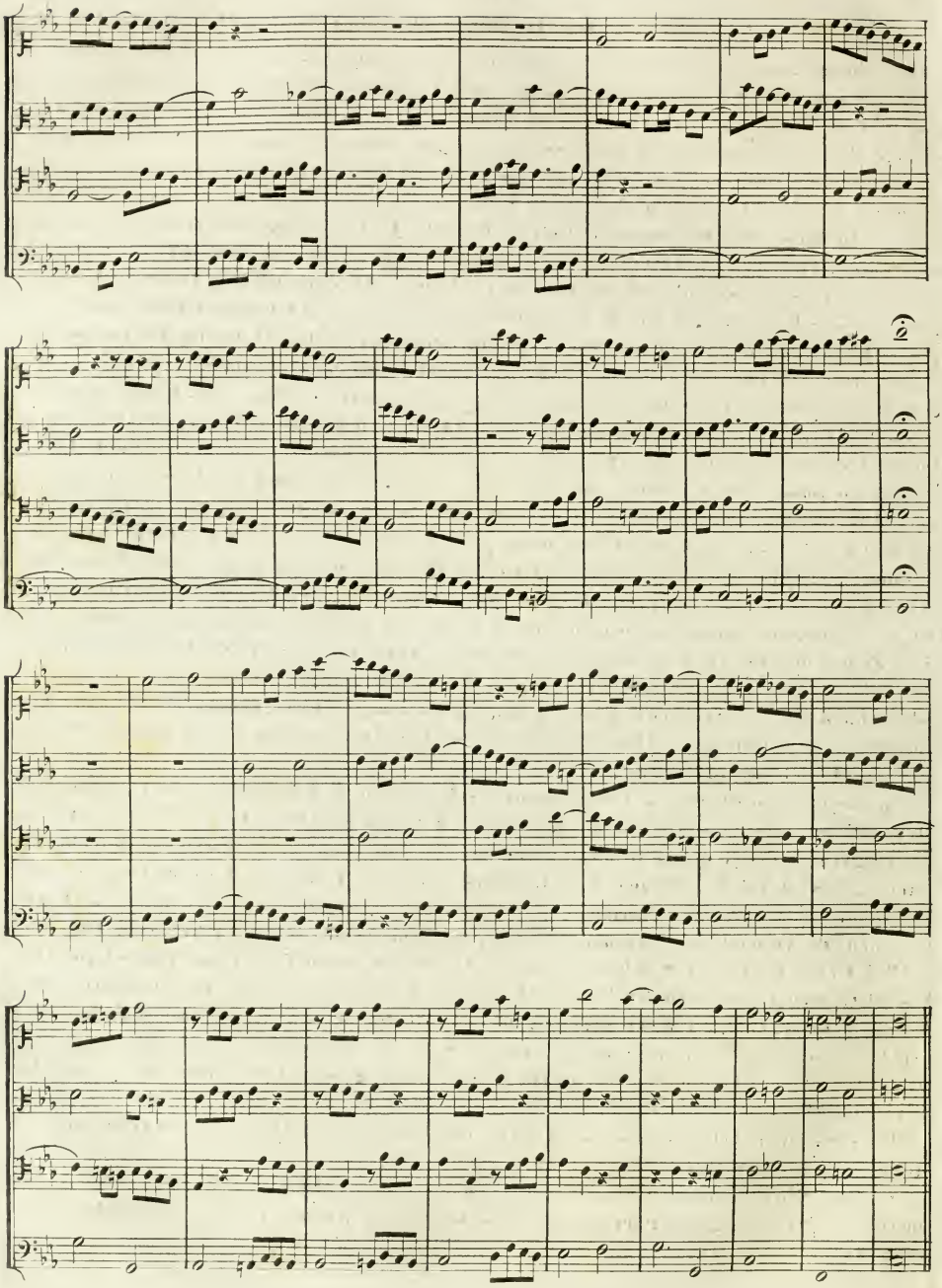
b)





c)





Eine Fuge von Orchesterstimmen begleitet.

Die Anwendungsweise ist bei dieser Fuge sehr verschieden. Hier folgt eine Ueberschau der gebräuchlichsten Zusammenstellungen. – Sollen zur Ausführung einer Singfuge noch Streichinstrumente in Anwendung kommen, so ist nachstehendes Verfahren zu empfehlen. Man componire die Fuge für die Singstimmen allein, und verstärke dann die Harmonie, indem man die erste *Violine* mit dem *Diskant*, die zweite mit dem *Alt*, die *Viola* mit dem *Tenor*, und das *Violoncell* und den *Contrabass* mit dem *Singbass* spielen lässt. Dieses ist die üblichste und leicht fasslichste Methode. – Man findet auch bei einigen Tonsetzern folgendes Verfahren angewendet, indem sie glauben mehr Abwechslung dadurch zu erzielen. Sie lassen die erste *Violine* mit dem *Alt* um eine *Octave* höher, die zweite *Violine* mit dem *Diskant* im *Einklange*, die *Viola* mit dem *Tenor* im *Einklange*, oder, wo es leicht thunlich ist, in der höhern *Octave*, spielen; der *Basspart* bleibt unverändert. – Man hat bei dieser Veränderung auf die Quartenfolgen in den Singstimmen ein aufmerksames Auge zu richten, indem durch diese Umkehrung offenbare *Quinten* entstehen.

Sollten dem Streichquartette noch Blasinstrumente beigegeben werden, z.B. *Flöten*, *Oboen*, *Clarinette*, *Fagotte*, welche zusammen das dritte *Quartett* bilden, so sind zuerst die Singstimmen durch die Streichinstrumente, und dann die erste *Violine* durch die *Flöten*, die zweite *Violine* durch die *Oboen*, die *Viola* durch die *Clarinette*, und der *Bass* durch die *Fagotte* zu verdoppeln. Die Blasinstrumente können ihre Verdoppelung zu den Saiteninstrumenten im *Einklange* oder in der *Octave*, je nachdem es ihr Umfang zulässt, ausführen. – Um die Blasinstrumente auf eine andere Art zu stellen, könnten die erste *Flöte* den *Diskant* in der obern *Octave*, die zweite *Flöte* den *Alt*, ebenfalls in der höhern *Octave* verdoppeln; dann die zwei *Oboen* mit den zwei *Violinen Unisono* gehen; die erste *Clarinett* den *Alt*, die zweite den *Tenor*; der erste *Fagott* den *Tenor*, und der zweite den *Bass*, verstärken. – Wird das Orchester ganz vollständig in Anwendung gebraucht, so sind auch noch die *Hörner*, *Trompetten*, *Posaunen* und *Pauken* dazu zu rechnen. Diese genannten Instrumente haben gewöhnlich bloss die Bestimmung, dem Eintritte der Themas im Laufe der Fuge, und hin und wieder manchen Stellen eine besondere Kraft zu verleihen.

Da manche Vocalfugen in ihrem Gesange sehr einfach gehalten sind, so verdoppeln die Streichinstrumente, nach der oben angezeigten Art, um die Fuge lebhafter zu gestalten, die Singstimmen auch oft in verzierter Manier, nähmlich mit eingeflochtenen Durchgangsnoten. – Sind bei Vocalfugen die Streichinstrumente auf eine andere Weise in der Durchführung der Figuren behandelt, so unterstützt man den Singbass durch die *Fagotte*; den *Tenor* durch die *Clarinette*; den *Alt* durch die *Oboen*, und den *Diskant* durch die *Flöten*.

Bei Fugen wird dem Singbasse, wenn er das Thema beginnt, und von einem figurirten besondern Spielbasse begleitet ist, die *Viola* zur Verdoppelung, bis zum Eintritte des *Tenors*, beigegeben, von da angefangen aber mit dem *Tenor* die Verdoppelung fortgesetzt. – Auch ist hier noch zu bemerken, dass bei Anwendung des vollständigen Orchesters die Blasinstrumente meistens erst nach gebrachtem Thema und seiner Antwort eintreten.

Die erwähnten Arten mögen einstweilen eine hinreichende Anleitung zur gehörigen Instrumentirung einer Fuge geben.

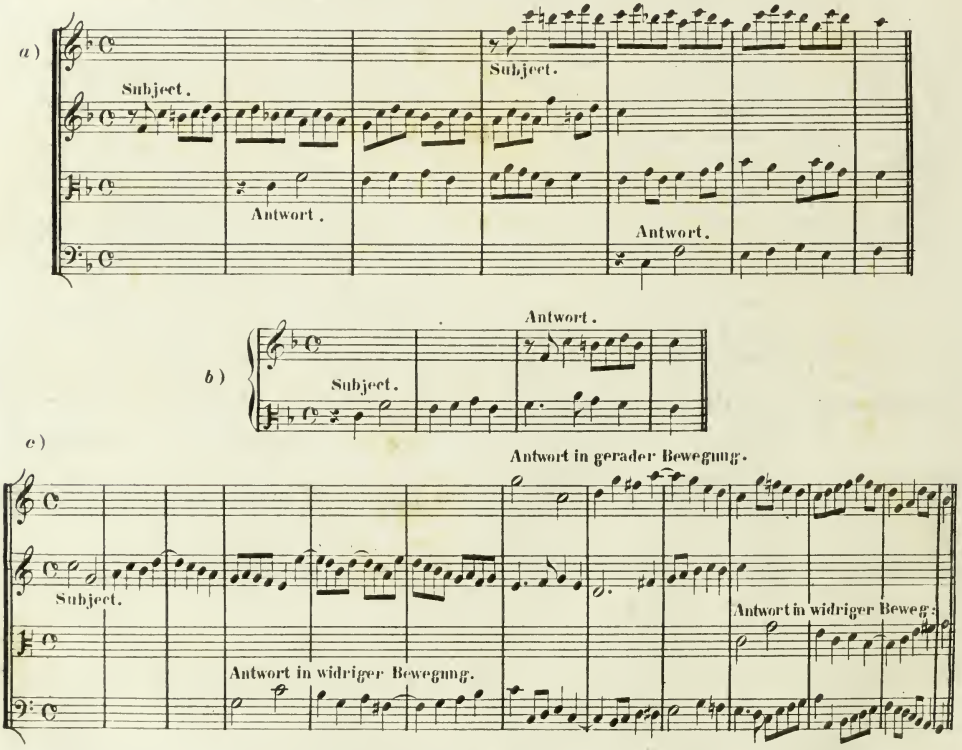
Um mit Wirkung einen Gebrauch von einer oder der andern Methode zu machen, so dürfte das Studium guter Partituren in der betreffenden Gattung als unerlässliche Bedingung anzurathen seyn.

§ 103.

Von den Fugen, welche selten angewendet werden.

Die Fugen in der Verlängerung, (Augmentation) wo die Antwort ihre Noten im doppelten Werthe folgen lässt, wie bei *a*), und die Fugen in der Verkürzung, (Diminution) wo das Subject mit dem halben Werthe der Noten beantwortet wird, wie bei *b*), gelangen seltener zur Anwendung. – Auch von den Fugen in umgekehrter Bewegung in der Antwort, wie bei *c*), macht man zum ganzen Baue einer Fuge, wenig Gebrauch. – Alle diese musikalischen Künste, nähmlich: die Verlängerung, Verkürzung und Umkehrung des Subjectes, werden häufiger im Laufe einer Fuge angebracht. Die meiste Kraft und Schönheit beruht immer in der Anwendung der verschiedenen Engführungen.

Die in älteren Lehrbüchern angezeigten Umkehrungen, als: die krebsgängige und die widrige krebsgängige Umkehrung verdienen als ganz zwecklos keine Beachtung.

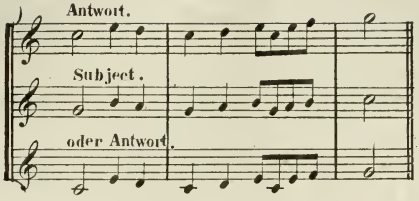


§ 104.

Nicht mehr im Gebrauche stehen: die ehemahls angewendete Fuge des Tons, in welcher die Grenze einer *Octave* mit dem Subjecte und seiner Antwort nicht durfte überschritten werden, wie bei *a*), und wobei man auch verpflichtet war, immer in den Hauptton zu verbleiben; dann die Imitations-Fuge, in welcher die Antwort auf eine unregelmässige Art, nähm-

lich: in der *Secunde*, *Terze*, kurz in allen Intervallen nachfolgen konnte, was gegenwärtig nur im Laufe einer Fuge statt findet.

a)



§ 105.

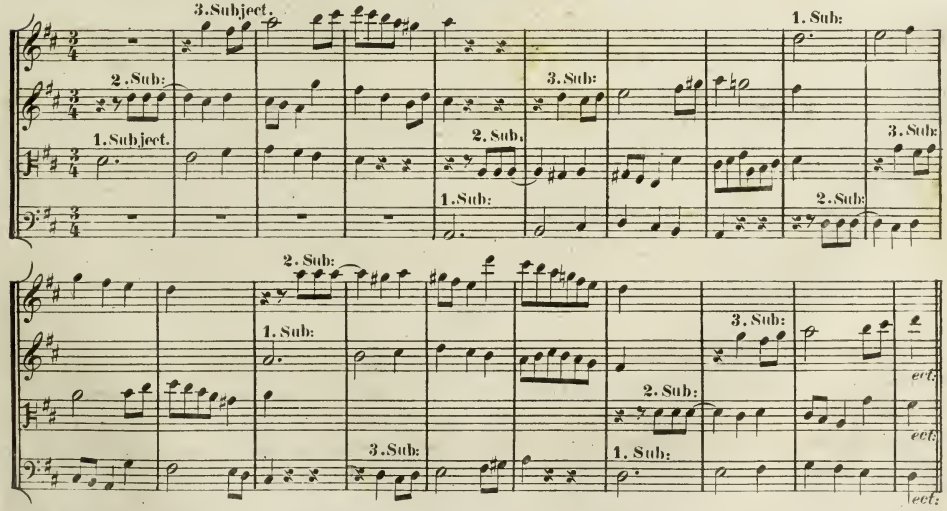
Von der Fuge mit drei Subjecten.

Da selbst der Musikkenner, welcher mit dem Baue einer Doppelfuge vertraut ist, der Aufführung derselben seine volle Aufmerksamkeit widmen muss, um sie ganz aufzufassen, so könnte man beinahe zu der Vermuthung kommen, dass die Fugen mit drei, vier und fünf Subjecten mehr zum Durchlesen als für ein Auditorium geschrieben sind. – Für den Tonsetzer bleibt es immer eine wichtige Aufgabe, seinem Werke eine solche Organisation zu verleihen, dass für den Zuhörer die Klarheit nicht verloren geht. Uebrigens ist eine Fuge mit drei oder vier Subjecten, bei Anwendung der Regeln des drei- oder vierfachen Contrapunctes, auch nicht schwerer, als eine Doppelfuge zu construiren.

Beim Anfange einer Fuge mit drei Subjecten ist es auch nicht nothwendig, alle drei Hauptsätze hören zu lassen. Man findet oft jedes Subject mit seiner Antwort, wie bei einer einfachen Fuge vorgeführt, dann zwei Hauptsätze verbunden, wie bei einer Doppelfuge, und nach Anwendung derselben erst alle drei Subjecte im Vereine gebracht. – Zur Fortführung ist es dann ebenfalls nicht nöthig, alle drei Subjecte immer in dieser Verbindung zu bringen.

Wie man bei Doppelfugen bald das erste oder zweite Subject allein, bald wieder zusammen, auch durch Modulation in verschiedene Töne transponiren, und die Subjecte mit Versetzung in alle Stimmen legen kann, in eben derselben Weise hat das Verfahren mit drei Subjecten Statt zu finden.

Hier folgt ein Beispiel in Bezug auf den Eintritt einer vierstimmigen Fuge mit drei Subjecten.



§ 106.

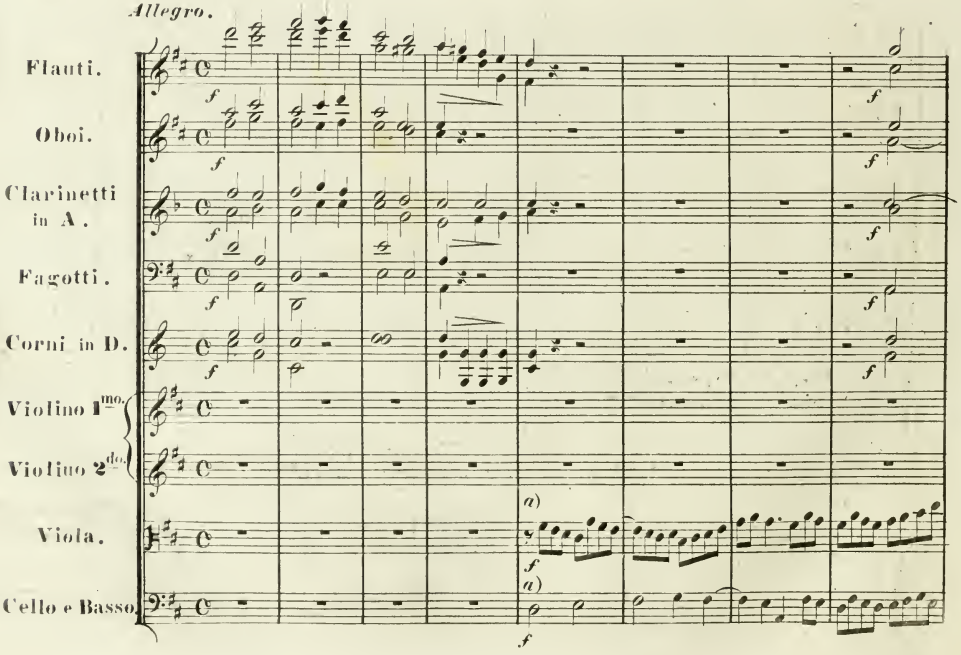
Von der Anwendung des doppelten Contrapunctes für das Orchester um mit demselben zwei Motive mehr oder weniger zu entwickeln.

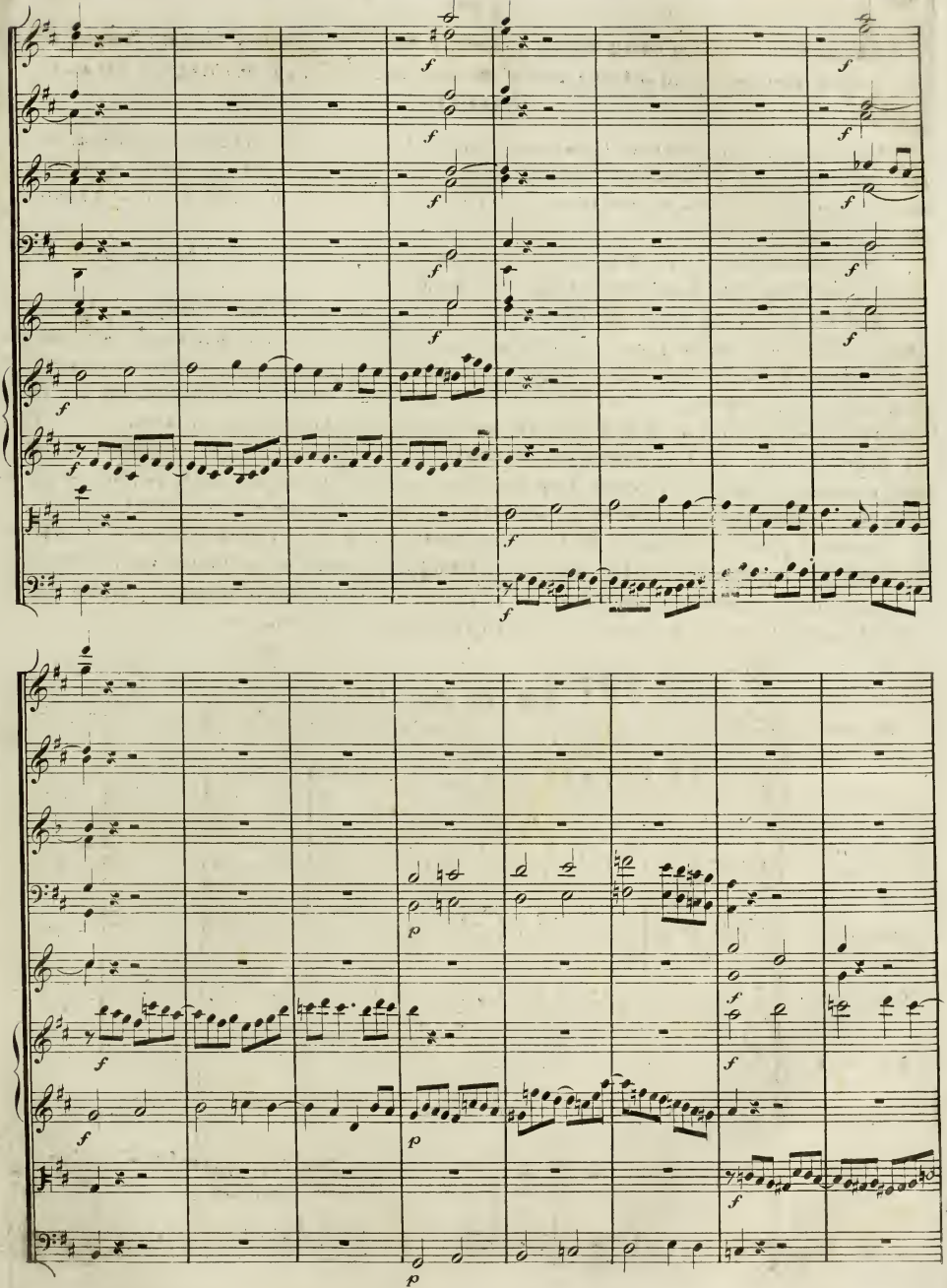
Der doppelte Contrapunct wird gewöhnlich nur bei Canons für zwei ungleiche Stimmen, (worüber später eine nähere Erläuterung folgen soll) dann zur Gestaltung einer zwei- drei- oder vierstimmigen Doppelfuge, meistens bei der Kirchen- und Kammermusik, seltener aber für das Theater-Orchester angewendet.

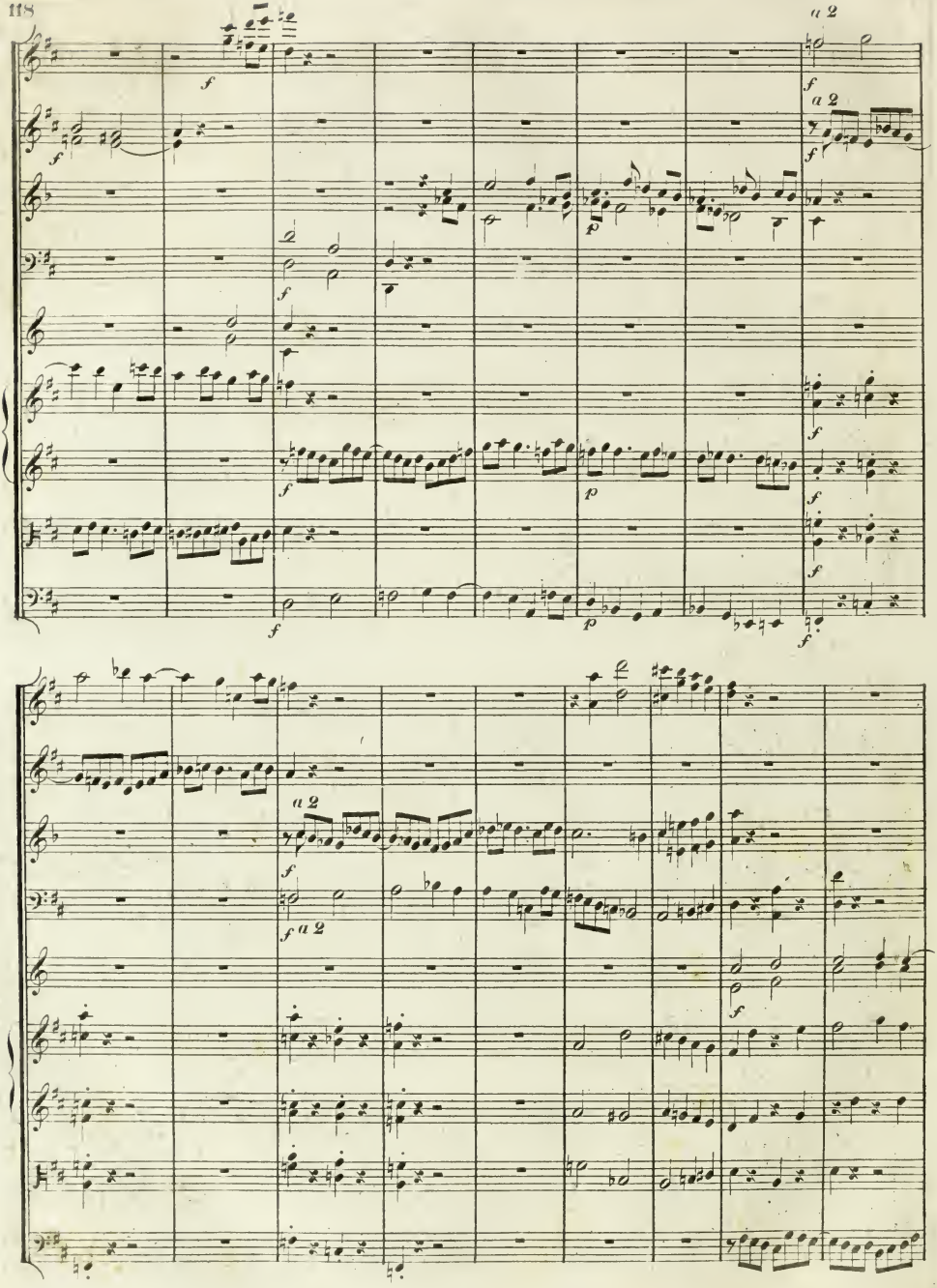
Die Durchführung eines Motivs im einfachen Contrapuncte und mit zwei Subjecten für eine Doppelfuge ist bereits hinreichend besprochen worden.

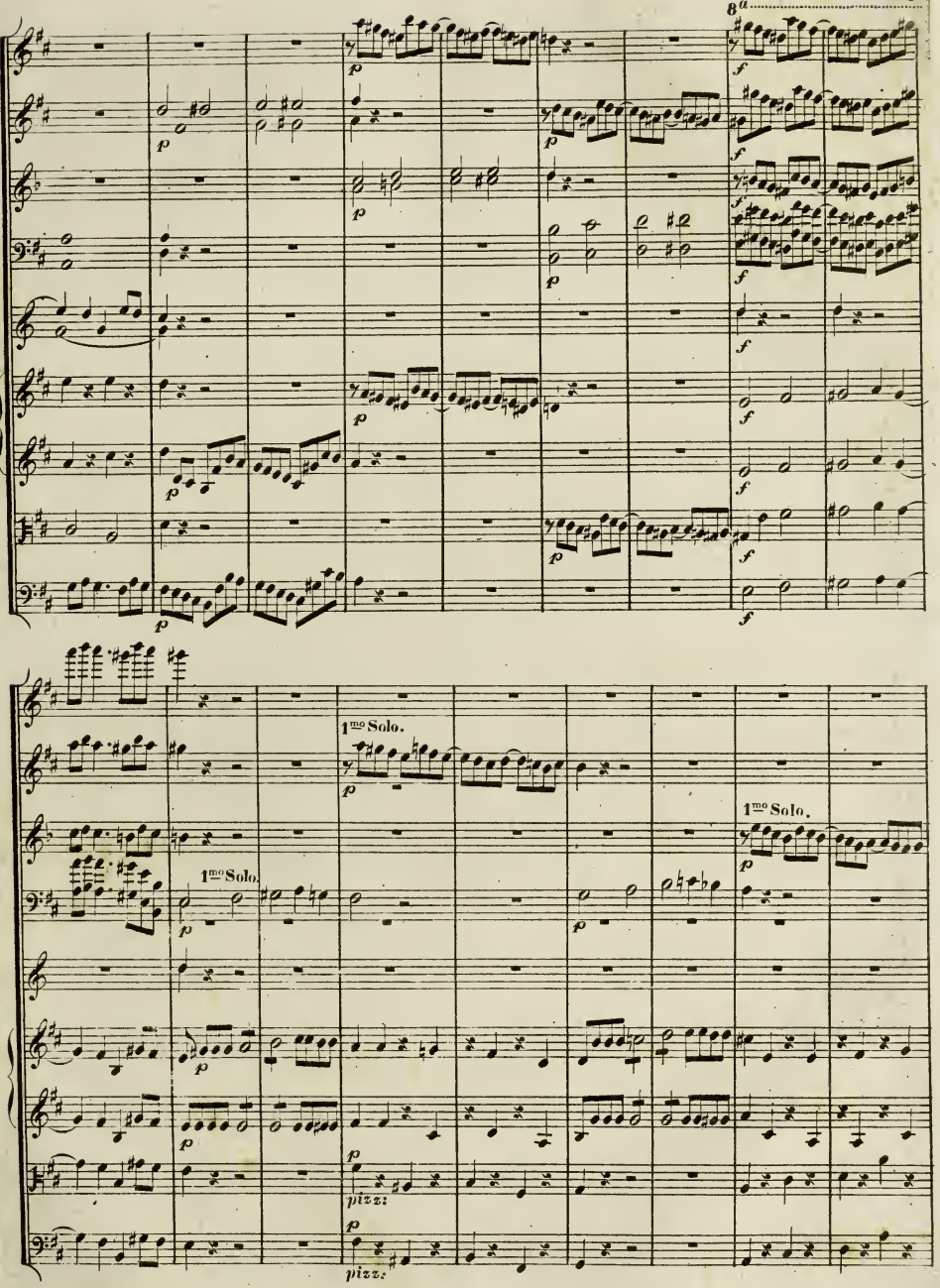
Von der Anwendung zweier Motive zu einer vollständigen Doppelfuge für das ganze Orchester allein, wird kein Gebrauch gemacht, wohl aber zur Entwicklung solcher Motive im Laufe einer Sinfonie, Ouverture ect:; und zwar in folgender Weise: Nach einer frühern Andeutung ist die Hauptdurchführung eines Motivs, bei einer *Sonate*, einem *Trio*, einem *Quartette* u. s.w., für den zweiten Theil aufzusparen, wobei aber dasselbe aus dem ersten Theile genommen werden muss. Diese Regel hat auch zur Entwicklung von zwei Motiven für den Orchestersatz zu gelten, welche entweder beide, oder wenigstens eines derselben schon im ersten Theile angebracht gewesen, damit die Zuhörer nicht unwillkührlich die Frage aufwerfen: „Was soll dieser Satz bedeuten?"

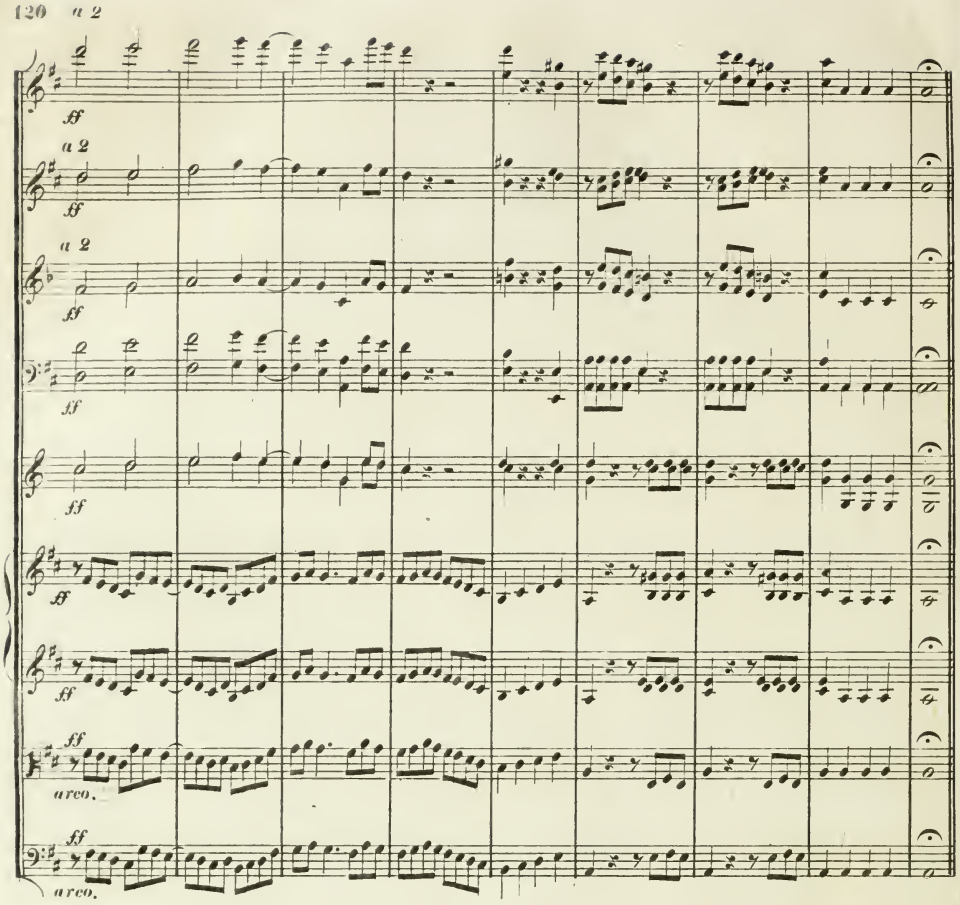
Da der doppelte Contrapunct in der *Octave* der klarste, und daher auch der gebräuchliste ist, so folgt hier in demselben eine freie Durchführung von zwei Subjecten, wie das Beispiel bei *a*) zeigt, und zwar mit willkührlicher Vertheilung und Umkehrung in der *Octave*, für das ganze Orchester, welche aber, wie schon gesagt, nur als Fortsetzung für einen zweiten Theil zu gelten hat.






a 2
a 2
a 2
a 2


8a
1mo Solo.
1mo Solo.
1mo Solo.
pizz.
pizz.



Ende der vierten Abtheilung.

FÜNFTE ABTHEILUNG.

§ 107.

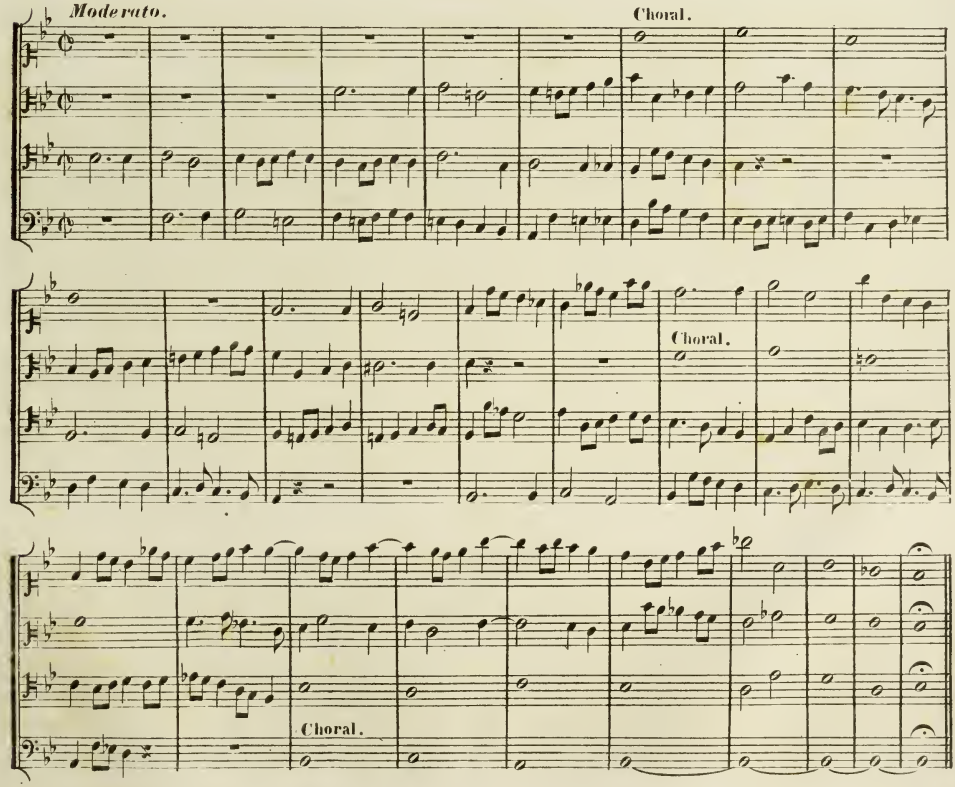
Von der Choralfuge.

Der Eintritt mit dem Thema und seiner Antwort bei einer solchen Fuge, sie mag einfach oder doppelt seyn, geschieht auf dieselbe Art, wie bei den vorher besprochenen Fugen, worauf dann ein Choralgesang, gewöhnlich im Werthe einer längern Notengattung, folgt. – Die Choralmelodie wird durch den ganzen Satz des Stückes entweder von einer Stimme allein, oder wechselweise von dieser oder jener vorgetragen.

Man kann auch den Choral, im Laufe des Satzes, in versetzten Tonleitern eintreten lassen. Werden aber bei einem eingeführten Chorale die andern Stimmen nicht fugenartig behandelt, so ist es hinreichend bloss mit contrapunctischen Sätzen, von Instrumental- oder Vocal-Stimmen, dagegen zu arbeiten.

Es ist nicht nöthig, den Choral immer mit dem ersten angebrachten Motive zu wiederhohlen, eben so wenig die gleiche Anzahl Takte beizubehalten, denn oft erlaubt es der untergelegte Text nicht; man hat nur darauf zu sehen, dass der Choralgesang, bei Führung der andern Stimmen, durch seinen Notenwerth sich merklich unterscheide und deutlich hervortrete.

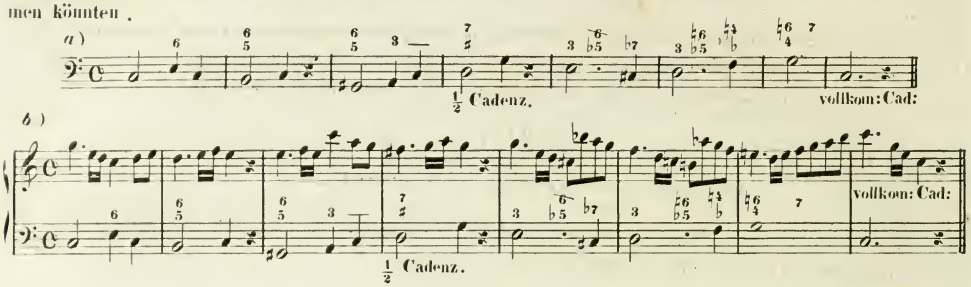
Hier folgt als Beispiel eine kurze Fuge mit einem Chorale.



§ 108.

Eine Melodie zu einer gegebenen Harmonie zu setzen.

Es wurde bereits im § 29 angedeutet, wie zu einer Melodie die Harmonie verschiedenartig unterzulegen ist; eben so kann umgekehrt die Melodie zu einer daliegenden Harmonie in verschiedener Form erfunden werden. In diesem Falle hat aber die aufgestellte Harmonie schon den Rhythmus mit richtig vertheilten Einschnitten und Cadenzen genau zu beobachten. Z.B. bei *a*) ist die gegebene Harmonie, bei *b*) eine dazu gesetzte Melodie verdeutlicht, deren noch Viele in anderer Form hier an die Reihe kommen könnten.



§ 109.

Zusammenstellung der Singstimmen, um einen zwei-drei- oder mehrstimmigen Chor auszuführen.

Im zweistimmigen Chore findet jede Zusammenstellung der Stimmen statt, sowohl von gleicher als von ungleicher Gattung, nähmlich: zwei *Soprane*, zwei *Tenore*, oder zwei *Bässe*; eben so: *Sopran* und *Alt*, *Sopran* und *Tenor*, *Alt* und *Tenor*, u.s.w.; nur sind im zweistimmigen Chore, der *Sopran* mit dem *Basse*, wegen der Entfernung ihrer Stimmlagen, und zwei Altstimmen, da sie seltener sind; im Vereine zu vermeiden. In dreistimmigen Chören ist jede Vereinigung der Stimmen, sowohl von gleicher als von vermischter Gattung, am Platze, nur nicht, aus bereits erwähnter Ursache, drei Altstimmen. — Bei vierstimmigen Chören geschieht jede Zusammenstellung nach Willkühr, nur dürfen nicht alle vier Stimmen von gleicher Gattung seyn, auch lassen sich drei Altstimmen zu einer vierten Stimme nicht in Anwendung bringen. Bei jedem Chore, er mag zwei- drei- oder vierstimmig gesetzt seyn, ist auf einen guten Bass die gehörige Rücksicht zu nehmen. Sollte der Chor mit einem Orchester begleitet werden, so ist von Seite des Tonsetzers ebenfalls für einen richtigen Orchesterbass zu sorgen. — Uebrigens gelten auch hier alle Regeln zum reinen Satze, wie sie bei der zwei- drei- und vierstimmigen Harmonie, mit Einschluss des Orchestersatzes, vorgeführt wurden.

§ 110.

Von den Doppelchören.

Die Tonsetzer schreiben bisweilen Chöre, welche in zwei Massen getheilt werden müssen. Diese sogenannten Doppelchöre erfordern eine grosse Anzahl von Sängern, welche bei der Aufführung eines solchen Werkes, um die gehörige Wirkung zu erzielen, wo möglich durch einen kleinen Zwischenraum von einander getrennt singen sollten. — Wenn bei Doppelchören der Vortrag wechselweise geschieht, wie man ihn im Laufe des Satzes gewöhnlich anzuwenden pflegt, so gelten dieselben Regeln, für einen richtigen Bass, welche sich auf einen zwei- drei oder mehrstimmigen Satz beziehen. —

Sind aber beide Chöre vereint beim Vortrage, was nur selten während der Ausführung, jedoch immer gegen den Schluss der Fall ist, so erfordern auch beide einen richtigen Bass.

Die Chöre haben bei gleichzeitiger Zusammewirkung entweder einen und denselben Bass aufzuweisen, (er muss aber auch von beiden Chören zugleich ausgeführt werden), oder jeder Chor kann seinen eigenen Bass erhalten.

Der Chor ist gewöhnlich drei- oder vierstimmig, seltener zweistimmig componirt.

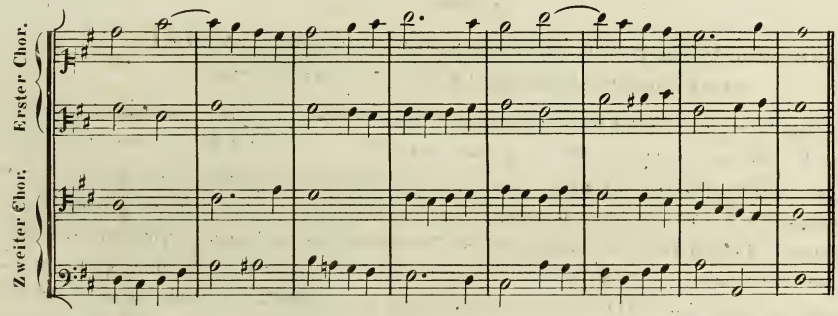
Was die Anzahl der Stimmen betrifft, so suche man die Kräfte beider Chöre in ein Gleichgewicht zu setzen.

Da dieselben Regeln für einen gemeinschaftlichen Bass ihre Geltung haben, derselbe mag nun bei einem Doppelchor vereinigt, oder bei einem einfachen Chor vereinzelt, seine Anwendung finden, so sollen hier nur einige Doppelchöre mit zwei verschiedenen Bässen vorgeführt werden.

§ 111.

Doppelchor für zwei Stimmen.

Die Harmonie ist hier vierstimmig, und jeder Chor hat seinen eigenen Bass; daher können die Chöre in der Ausführung vereint, oder einzeln angewendet werden.



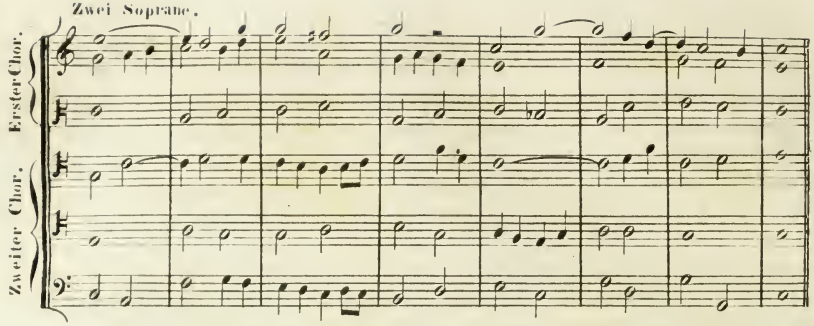
§ 112.

Doppelchor für drei Stimmen.

Jeder Chor hat seinen eigenen Bass, die andern Stimmen sind ohne Verdoppelung, folglich ist die Harmonie wesentlich sechsstimmig.

Bei zwei verschiedenen Bässen muss der tiefste am Schlusse immer die vollkommene Basscadenz bilden, jedoch können auch beide vereint dieselbe hervorbringen. — Die Harmonie erscheint oft bei drei- und vierstimmigen Doppelchören, wenn man jeden der beiden Chöre einzeln betrachtet, unvollständig, was besonders bei dissonirenden Accorden der Fall ist; diesem Uebelstande lässt sich schwer ausweichen, und er darf nicht so genau genommen werden, wenn nur beide Chöre einen richtigen Bass haben.

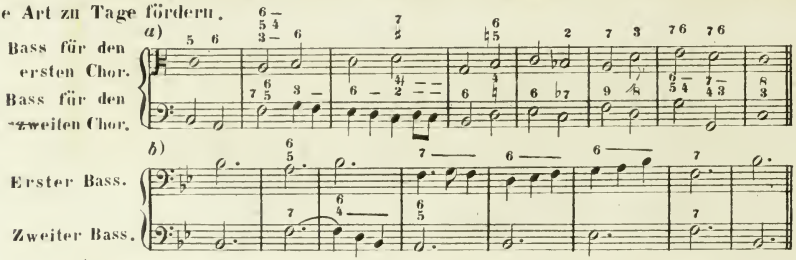
Hier folgt ein Chor als erläuterndes Beispiel.

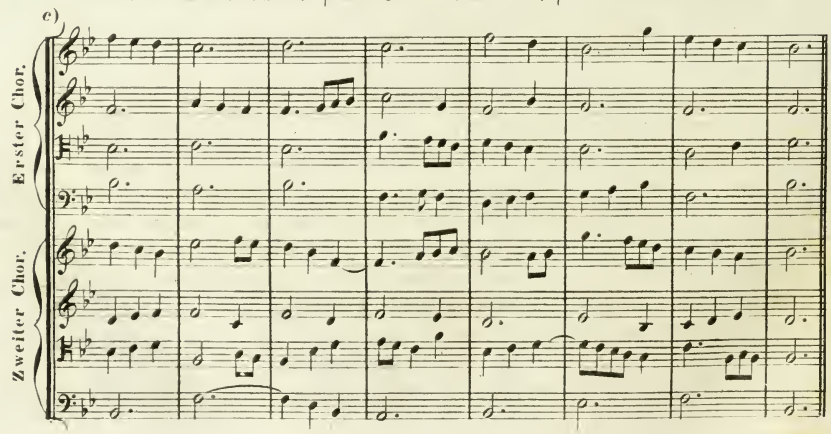


§ 113.

Für die Composition der Doppelchöre, mit zwei verschiedenen Bässen, soll nachstehendes Verfahren als Erleichterung dienen. — Da der tiefste Bass die wichtigste Stimme hier ist, so wird er zuerst allein aufgestellt, und die dabei gedachte Harmonie durch die Bezifferung angezeigt; dann wird der zweite Bass erfunden, welchem wohl dieselben Accorde zu Grunde liegen müssen, aber meistens in ihrer Umkehrung: diesen zweiten Bass hat man ebenfalls zu beziffern; hierauf werden für beide Bässe die Stimmen hinzugesetzt. — Als Beispiel folgt hier bei *a*) die Anlage der beiden Bässe, der im vorigen § aufgestellten sechsstimmigen Harmonie.

Die zwei Bässe mit ihrer Bezifferung bei *b*), zeigen ebenfalls das Verfahren beim Componiren eines Doppelchors, und gelten für den bei *c*) folgenden vierstimmigen Doppelchor: die Harmonie ist hier wesentlich achtstimmig. — Dass die Melodie, wenn sie aus der Harmonie gezogen wird, wenig Interesse darbiethet, dürften wohl Diejenigen am meisten fühlen, welche ihre Compositionen auf diese Art zu Tage fördern.





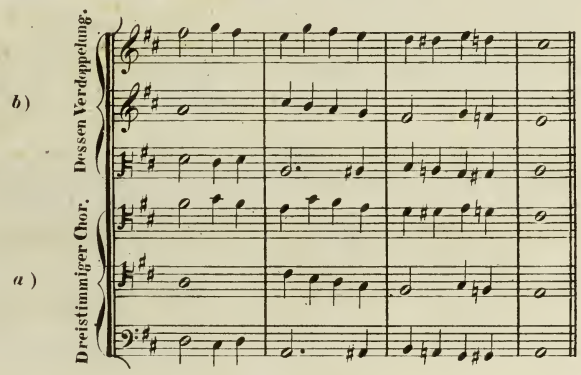
§ 114.

Weitere Bemerkungen für Doppelchöre.

Es werden oft unter der Benennung Doppelchor, die Stimmen, wenn sie von gleicher Gattung sind, bei vereinigtem Vortrag, bloss im Einklange verdoppelt gesetzt, in diesem Falle kann man sie nur zu den einfachen Chören rechnen. Sind die Stimmen von ungleicher Gattung, so werden sie auch bei ihrer Vereinigung öfter in der *Octave* verdoppelt, wie der Chor bei *a*), und bei *b*) dessen Verdoppelung aufweist.

Diese hier in der *Octave* verdoppelten Stimmen geben zwar nur eine dreistimmige Harmonie, aber man glaubt einen Chor von sechs wesentlichen Stimmen zu hören. — Man hat bei einer Harmonie, gleichviel: ob sie vier = fünf = sechs = sieben = oder achtstimmig ist, wenn die Stimmen wesentlich seyn sollen, alle *Octaven* = Fortschreitungen zu vermeiden. Was die *Quinten* = Fortschreitungen betrifft, so können diese auch bei der Verdoppelung der Stimmen nicht in Anwendung gebracht werden.

Ueberhaupt ist die Anstellung der Stimmen bei Doppelchören sehr verschieden, und eben so in Ansehung ihrer Verdoppelung sehr willkührlich: So z.B. können bei einem gemeinschaftlichen Basse die übrigen Stimmen alle wesentlich seyn, oder bei zwei verschiedenen Bässen, die andern Stimmen im Einklange oder in der *Octave* verdoppelt werden. Alles dieses hängt von der Einsicht und der Wahl des Componisten ab. — Doppelchöre werden angewendet: bei grossen Opern, in welchen es oft die Handlung erfordert; bei Oratorien; bei Messen ect.



§ 115.

Vom Recitative.

Mit dem Ausdrucke *Recitativ* bezeichnet man solche musikalische Sätze, in welchen die vorgeschriebenen Noten, von der ausübenden Stimme, mehr nach dem Gefühle, als mit der Strenge des Taktes vorgetragen werden müssen. — Als eine Ausnahme haben nur die manchmal eingemischten Stellen zu gelten, welche mit den Worten: „*a tempo*" oder „*arioso*" bezeichnet, das genaue Takthalten verlangen.

Am gewöhnlichsten kommt das Recitativ in Opern, Oratorien, Cantaten und Balladen vor. Es wird sowohl (doch seltener) für Instrumente, als für Gesangstimmen in Anwendung gebracht. — Die Eigenschaften eines Recitativs lassen sich aus folgenden Conturen erkennen: Der Bass wird im Laufe desselben gewöhnlich mit ganzen oder halben Taktnoten zur Begleitung benützt, ausser bei rascher und feuriger Bewegung. Es ist kein Hauptton vorherrschend, daher kann es

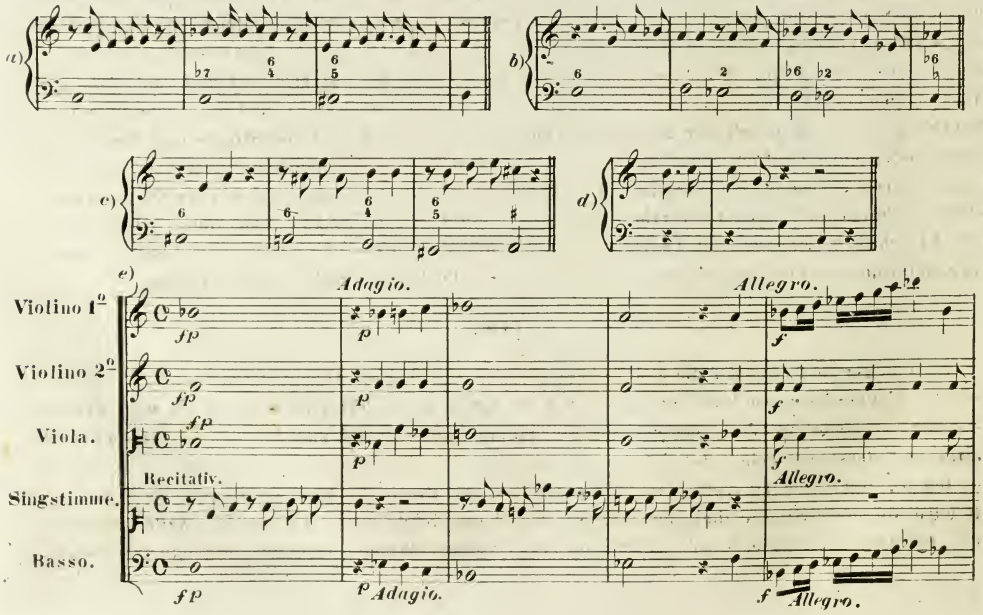
in jedem andern Tone, als in welchem angefangen wurde, schliessen. Man ist weder an eine regelmässige Modulation noch an den Rhythmus gebunden, sondern hält sich strenge an den Sinn der Worte. Die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen wird bei Recitativen nicht so genau genommen, wie bei andern Tonstücken. Jede Sylbe soll nur mit einer Note ausgedrückt werden. Der Tonsetzer ist verbunden, wo der Dichter die kleinern oder grössern Einschnitte machte, oder beim völligen Abschnitte einer Periode, die Musik, diesen Ein- und Abschnitten durch die viertel- halb- oder ganze Cadenzen analog anzureihen, daher sind nur Pausen da anzuwenden, wo beim Declamiren des Textes die Ruhepuncte eintreten würden. Die schweren und gewichtigen Sylben sollen auf die guten Takttheile gegeben werden, und wo der Sinn der Worte endigt, ist mit einer vollkommenen Cadenz zu schliessen. Die Harmonie soll dem Charakter des Textes angemessen seyn. — Nebst richtiger Beobachtung der angeführten Puncte, ist dem Tonsetzer noch anzurathen, sich mit der Declamation seines Textes, ehe er denselben für das Recitativ benützen will, genau bekannt zu machen.

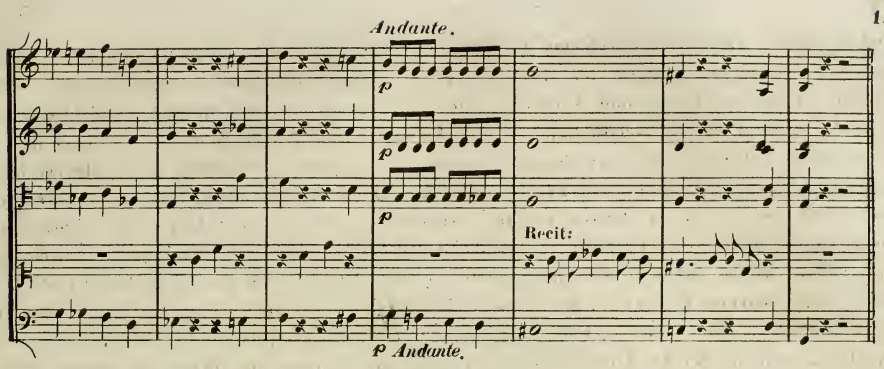
§ 116.

Das Recitativ wird entweder bloss von Bässen allein, oder mit mehrern Orchesterstimmen begleitet.

Hier folgen Notenbeispiele, welche nur als eine Andeutung zu gelten haben, auf welche Weise man kleine oder grössere Ruhepuncte gestalten könne: Jenes bei *a*) gibt eine Andeutung für kleine Einschnitte; bei *b*) für grössere Einschnitte; bei *c*) für Frage- und Ausrufungszeichen; bei *d*) für eine vollkommene Schlusscadenz; bei *e*) erscheint ein Recitativ mit Instrumental Begleitung und Zwischensätzen, welche durch die bezeichneten Wörter auf die Stellen hinweisen, wo sie im Takte zu spielen sind.

Diese kurzen Beispiele dürften einen hinlänglichen Anhaltspunct gewähren, und der Lernende wird es somit nicht schwer finden, mit einem Hinblicke auf dieselben, die Anwendung für Recitative auch bei einer längern Ausführung machen zu können.





§ 117.

Vom Canon.

Die Beispiele, welche im § 13 vorgeführt wurden, haben darauf hingewiesen, was man unter einer freien Nachahmung versteht, wo die Sätze willkührlich in der Fortsetzung unterbrochen werden können.

Was die strengere Nachahmung betrifft, so ist dieselbe in den Beispielen des § 17 zur Bildung einer Fuge, bei den aufgestellten Thematen in deren Antworten zu ersehen.

Der Canon ist auch nichts Anderes als eine Nachahmung, aber er unterscheidet sich von denselben auf folgende Weise: Wenn ein einstimmiger Gesang von einer andern Stimme, oder im drei- und mehrstimmigen Satze, von drei oder mehreren nach einander folgenden Stimmen, es mag im Einklange, in der Ober- oder Unter-*Secund*, in der Ober- oder Unter-*Terz*, oder in der Ober- oder Unter-*Quart* u.s.w. geschehen, vom Anfange bis zum Ende, in der Geraden- oder Gegen-Bewegung, ununterbrochen nachgeahmt wird, so ist dieses Tonstück mit dem Namen Canon zu bezeichnen.

Als Gattungen desselben erscheinen: Die Canons, zwei- drei- und mehrstimmig; doppelt, wenn mit zwei Subjecten nachgeahmt wird, wozu wenigstens vier Stimmen; dreidoppelt, mit drei Subjecten, wozu wenigstens sechs Stimmen und vierdoppelt mit vier Subjecten, wozu wenigstens acht Stimmen zur Ausführung erfordert werden: Der endliche Canon, welcher mittelst eines Anhanges eine vollkommene Cadenz zum Schlusse erhält: Der immerwährende, wo die Stimmen bei der Wiederhohlung nie einen gänzlichen Ruhepunct finden: Der offene, wo die Stimmen partiturmässig übereinander stehen: Der verschlossene, wo die Stimmen in eine Zeile geschrieben sind, und ihr Eintritt durch Zeichen angedeutet ist: Die Canons, wo die Nachahmung in der Vergrösserung oder Verkleinerung des Notenwerthes geschieht: Der rückgängige (im Krebsgange): Der Kreis- oder Cirkelcanon, welcher alle zwölf *Dur*- oder *Molltöne* durchläuft: Der mehrdeutige, wo mehrere Auflösungen verborgen liegen: Endlich auch noch die Zahlen- und Räthsel-Canons.

§ 118.

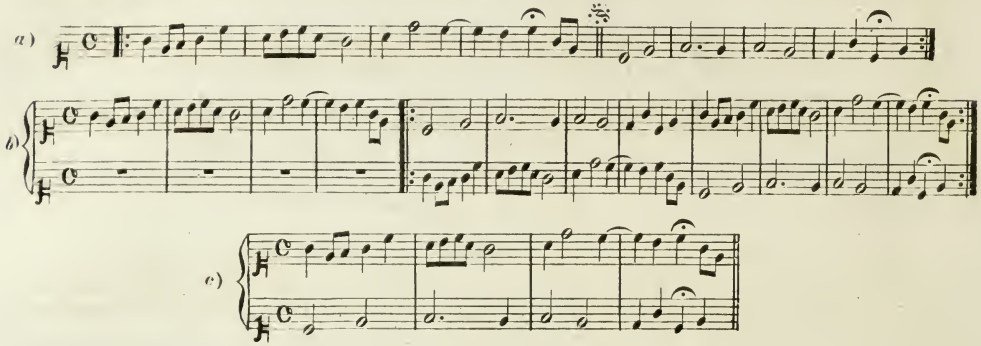
Hier folgen in Bezug auf die gebräuchlichsten und nützlichsten Arten der Canons, da sie besonders bei Fugensätzen zu Engführungen der Motive, und bei andern Musikstücken oft mit grosser Wirkung verwendet werden, mehrere erläuternde Beispiele, wobei zugleich das Verfahren bei der Abfassung derselben beleuchtet ist.

Bei *a*) zeigt sich ein verschlossener zweistimmiger Canon für gleiche Stimmen im Einklange. Er wird von einer Stimme allein angefangen, und beim Zeichen 𝄋 beginnt die zweite Stimme vom Anfange an, worauf man den Stimmenwechsel, durch Wiederhohlungen so lange fortsetzt,

als es den Ausführern beliebt, und bei der Note mit 𝄐 überschrieben, dann den schicklichsten Schluss herbeiführt. Unendlich (immerwährend) ist er mit Beibehaltung des letzten Viertels; mit der Weglassung desselben kann er endlich gemacht werden.

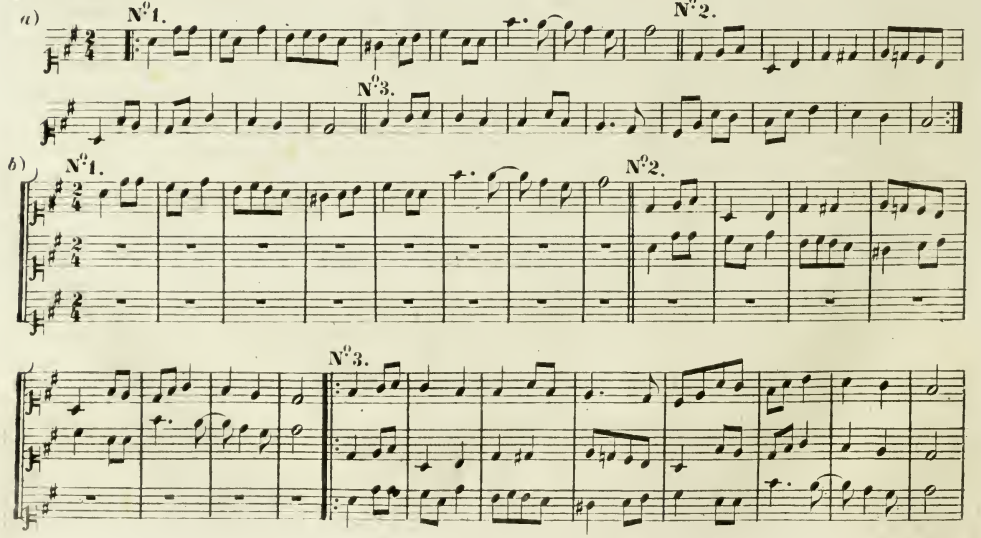
Als Offen (ausgeschrieben) ist dieser Canon wie bei *b*) zu schreiben.

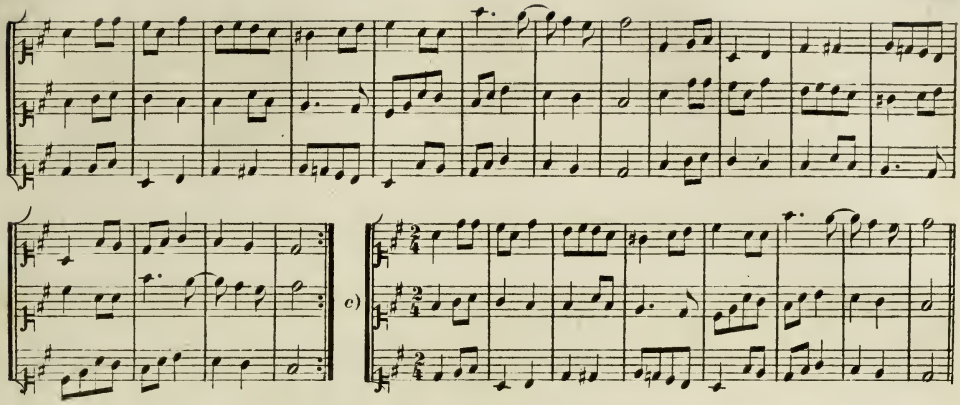
Der Entwurf zu diesem Canon präsentirt sich nur als ein *Duo* im einfachen Contrapunct, wie bei *c*) zu sehen ist.



§ 119.

Das Beispiel bei *a*) bringt einen dreistimmigen verschlossenen Canon für gleiche Stimmen. Der ganze Gesang wird durch Zeichen in drei Theile getheilt. N° 1 wird von einer Stimme allein vorgetragen; bei N° 2 vereinigt sich mit der ersten die zweite Stimme, welche ebenfalls bei N° 1 anfängt; bei N° 3 tritt die letzte Stimme dazu, wieder bei N° 1 anfangend; dann kann das Ganze, wenn jede Stimme alle drei Nummern vorgetragen hat, durch Stimmenwechsel, nach Belieben wiederhohlt werden. Bei *b*) ist dieser Canon in Stimmen ausgeschrieben (Offen). — Bei *c*) ist der Entwurf davon angegeben, welcher zeigt, dass er nur einen einfach-dreistimmigen Satz für gleiche Stimmen benöthigt.



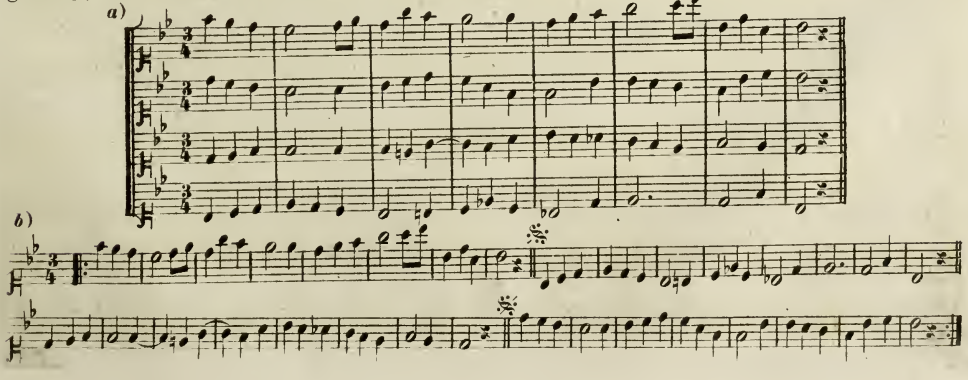


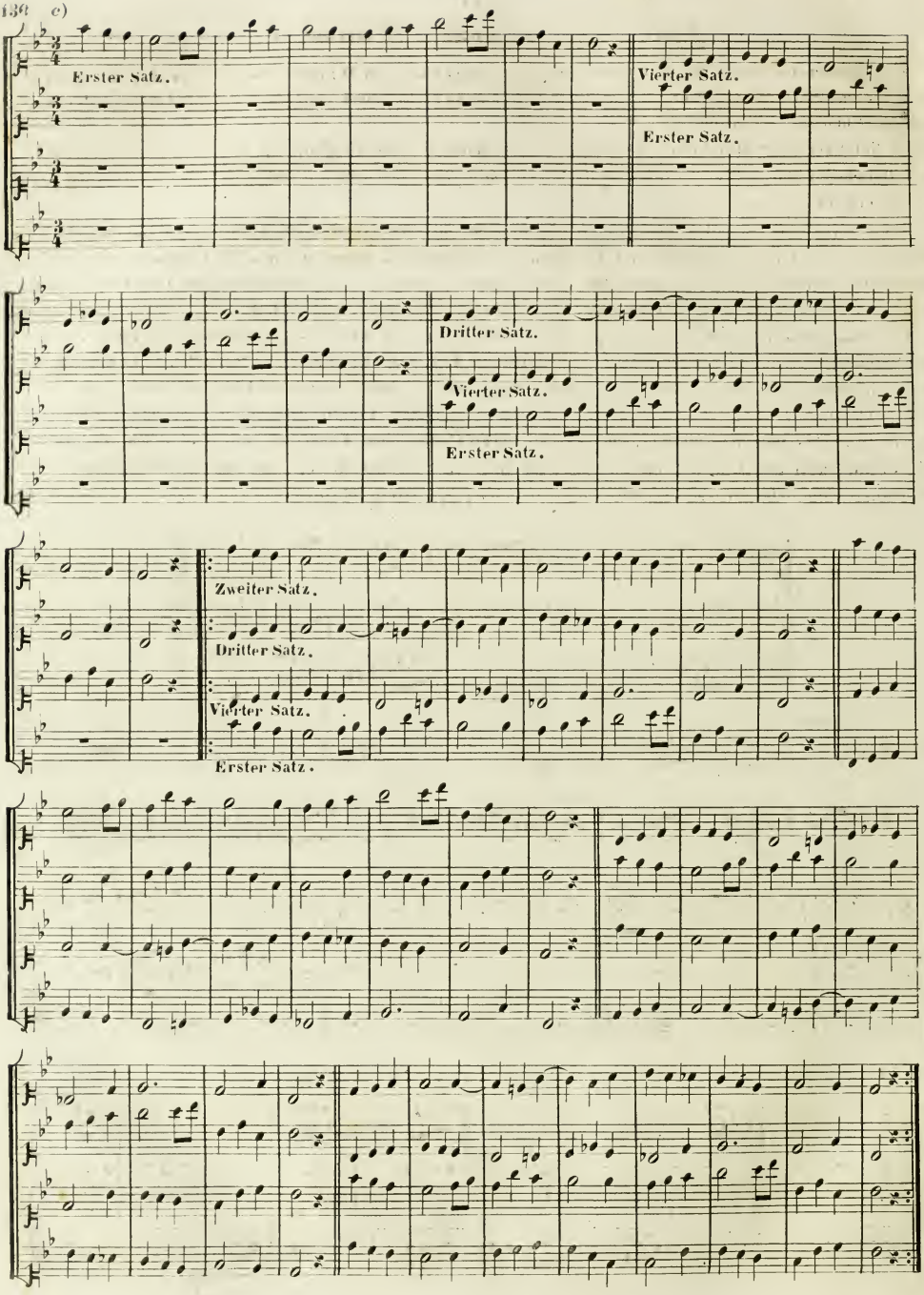
§ 120.

Hier wird das Verfahren zur Composition der Canons erläutert; zuerst wird immer der zwei = drei = oder mehrstimmige Satz, wenn er für gleiche Stimmen gilt, auch mit gleichen Schlüsseln partiturmässig componirt, wobei der Umfang der Stimmen zu berücksichtigen ist. Diese Vorarbeit, welche die Bezeichnung: Entwurf erhält, wird in dem vierstimmigen Beispiele bei *a*) veranschaulichet. Das Verfahren, wie dieser Satz als Canon verschlossen aufzustellen ist, lässt sich aus dem Beispiele bei *b*) ersehen. Derselbe wird wieder, wie bei den vorhergegangenen Canons von einer Stimme allein angefangen, und die Eintritte der nachfolgenden Stimmen sind durch das Zeichen 𝄋 angedeutet. — Hier sei die Bemerkung beigefügt: Wo die zweite Stimme den Canon beginnt, hat man zur Begleitung von dem Entwurfe diejenige Stimme zu nehmen, welche die beste zweistimmige Harmonie und die Basscadenz bildet. Dieser Ursache wegen wurde aus dem Entwurfe bei *a*) N° 4 gewählt. — Offen erscheint diese Composition bei *c*) geschrieben.

Zur Bildung der Canons mit mehreren Stimmen ist ein ähnliches Verfahren in Anwendung zu bringen.

Der Canon wird gewöhnlich nach den geschehenen Andeutungen zur Ausführung für die Stimmen allein geschrieben. Will man jedoch eine Begleitung beifügen, so kann dieselbe, wenn der Canon in der Kirche vorgetragen wird, durch die Orgel, ausserdem aber durch das Fortepiano oder durch einige andere Instrumente nach Willkühr, statt finden. Wenn der Canon in der Theatermusik angewendet, und von Seite des Orchesters begleitet wird, so ist bei der Wiederhohlung des Hauptmotivs, die Begleitung, durch Abwechselung der Instrumente, gewöhnlich immer neu zu schaffen.




Erster Satz.
Vierter Satz.
Erster Satz.
Dritter Satz.
Vierter Satz.
Erster Satz.
Zweiter Satz.
Dritter Satz.
Vierter Satz.
Erster Satz.

§ 121.

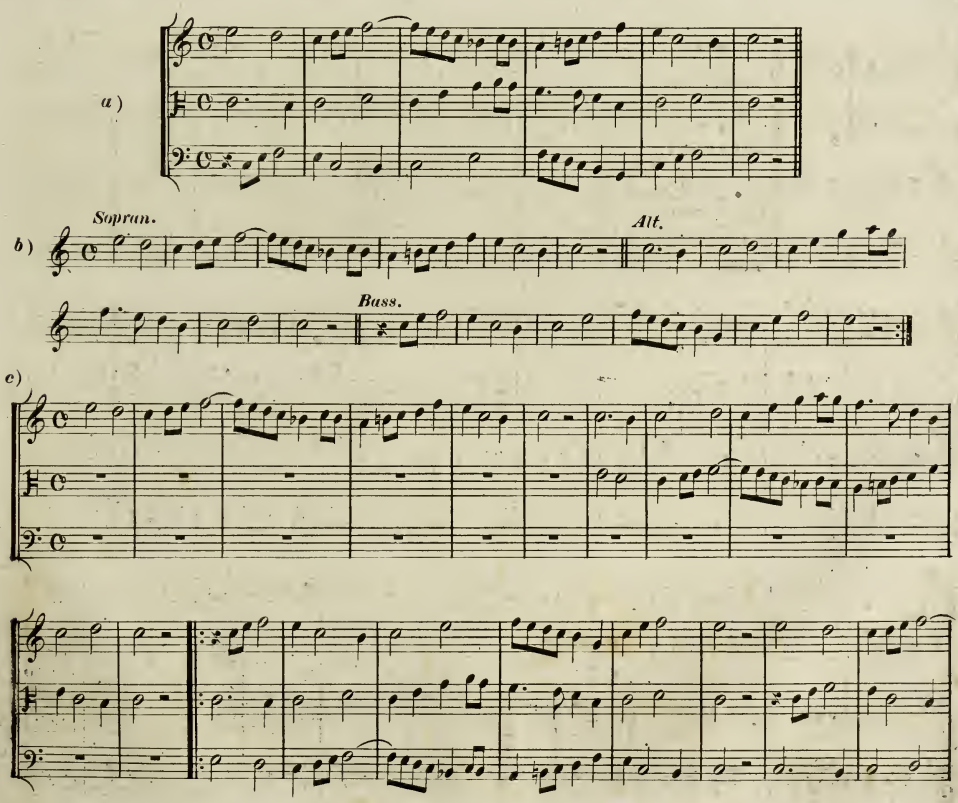
Vom Canon für ungleiche Stimmen.

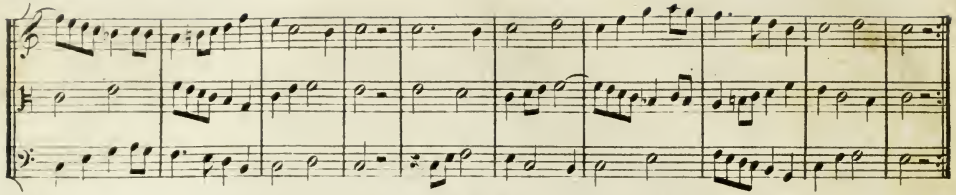
Die Zusammenstellung der ungleichen Stimmen geschieht nach Willkühr. So erscheinen z.B. bei einem vierstimmigen Canon: *Sopran*, *Alt*, *Tenor* und *Bass*; oder zwei *Sopran*, *Alt* und *Tenor*; oder *Sopran*, *Alt* und zwei *Tenore*, u.s.w.

Ist der Canon für drei Stimmen eingerichtet, so kann man die Vereinigung der Stimmen ebenfalls nach Belieben wählen, als: *Sopran*, *Alt* und *Tenor*; oder *Alt*, *Tenor* und *Bass*; oder zwei *Soprane* und ein *Tenor*, u.s.w.

Der Entwurf zu einen Canon für ungleiche Stimmen geschieht in derselben Weise, wie für gleiche Stimmen. — Dabei ist Folgendes zu beobachten: bei ungleichen Stimmen muss die Harmonie eine solche Einrichtung erhalten, dass sie umkehrbar sich darstellt; daher ist beim dreistimmigen Canon der dreifache und beim vierstimmigen Canon der vierfache Contrapunct anzuwenden.

Die Stimmen müssen so gesetzt seyn, dass jeder Satz, welcher bei dem Entwurfe vorkamm, für jede Stimme in ihrem Umfange (durch Umkehrung) leicht auszuführen ist: So z.B. muss der *Sopran*, die Stimme des *Basses*, bei dessen Umkehrung, eben so leicht ausführen können, als wäre sie ursprünglich für ihn geschrieben worden; und die Regel hat auch für die Anwendung der andern Stimmen zu gelten. — Als Beispiel soll folgender dreistimmige Canon, mit Anwendung des dreifachen Contrapuncts, für ungleiche Stimmen dienen, d.i. für *Sopran*, *Alt* und *Bass*. — Bei *a*) ist der Entwurf; bei *b*) der nähmliche Canon verschlossen, und bei *c*) als Offen dargestellt.





§ 122.

Bei einem vierstimmigen Canon, für ungleiche Stimmen, sind die Regeln des vierfachen Contrapunctes in der *Octave*, nach den §§ 85 und 86 in Anwendung zu bringen. Uebrigens findet dasselbe Verfahren wie bei dem Vorhergegangenen Statt. Ist ein Canon über eine Wortdichtung zu componiren, welche jedoch einen kleinen Umfang haben soll, so suche man zuerst die Melodie, wie überhaupt bei einem Texte, den man in Musik setzen will, und füge dann die Vocal-Begleitung bei. — Wenn aber die Begleitungsstimmen mehrere Worte benöthigen sollten, so hat der Tonsetzer das Recht, durch eine Wiederholung derselben sich zu helfen; im entgegengesetzten Falle jedoch können einige Worte, welche den Hauptgedanken nicht beeinträchtigen, weggelassen werden.

§ 123.

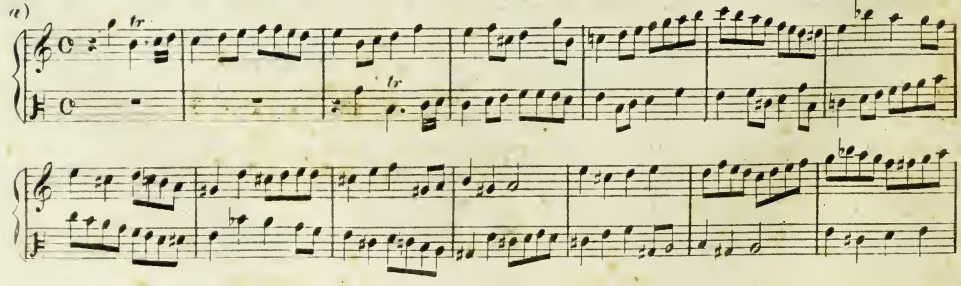
Es gibt noch andere Gattungen von Canons, welche bei der Composition eine andere Methode erfordern. Der zweistimmige Canon in der *Octave* bei *a*) z.B. würde folgendes Verfahren bedingen, welches auch für alle zweistimmigen Canons dieser Gattung als Norm zu gelten hat.

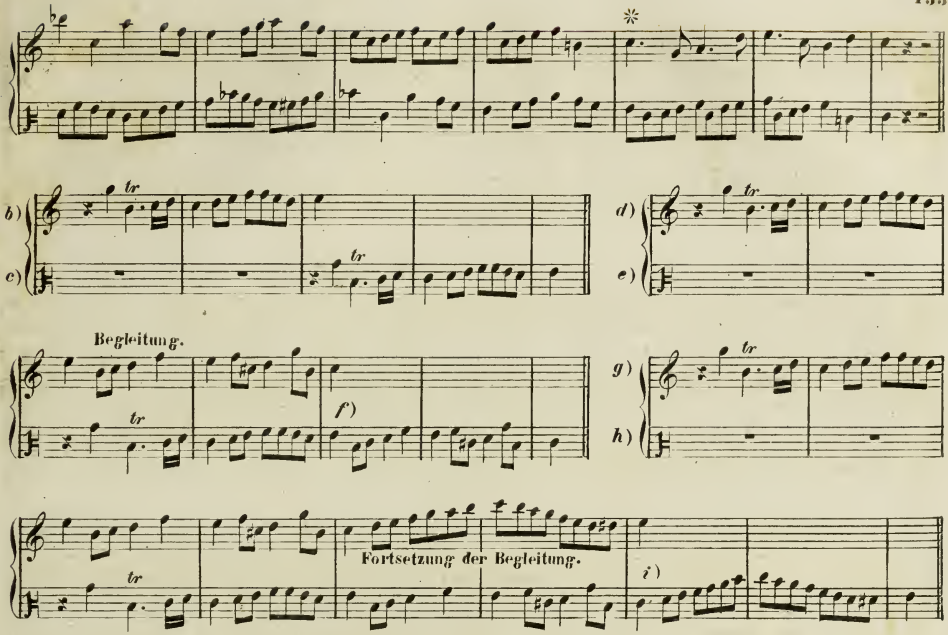
Eine Stimme, gleichviel in der obern oder untern Zeile, beginnt den Canon mit einem kurzen Umrisse; nach der letzten, oder bei der letzten Note tritt die zweite Stimme ein, und übernimmt denselben Gesang, um eine *Octave* höher oder tiefer, je nachdem die Stimmlage es erfordert, wie *b*) und *c*) zeigt; dann wird zur Stimme *c*) die Begleitung in die Zeile *b*) geschrieben, wie *d*) und *e*) andeutet; diese Begleitung wird wieder Note für Note in die zweite Stimme gesetzt wie bei *f*), welcher abermahls eine Begleitung beizufügen ist, wie bei *g*) und *h*); hierauf wird die fortgesetzte Begleitung wieder von der zweiten Stimme nachgeahmt, wie bei *i*).

Auf diese Art dauert das Verfahren so lange als man den Canon fortsetzen will. — Auf dieselbe Weise lassen sich die Canons in allen Intervallen componiren, nähmlich wo die Nachahmung in der *Secund*, oder *Terz*, oder *Quart* ect. erfolgt.

Der Schluss wird entweder mit beiden Stimmen zugleich gemacht, wobei die zwei letzten Takte keiner Nachahmung mehr bedürfen, wie dieses in dem Canon bei *a*) der Fall gewesen, oder wenn die Nachahmung strenge bis zum Ende dauern soll, so lässt sich mit der obern Stimme bei der Note mit 𝄐 bezeichnet, der Schluss herbeiführen. Die erste Art ist vorzuziehen.

Wenn den zweistimmigen Canons freie Begleitungsstimmen beigefügt sind, so kann auch, bei Anwendung der zweiten Art, ein befriedigender Schluss gestaltet werden.





§. 124.

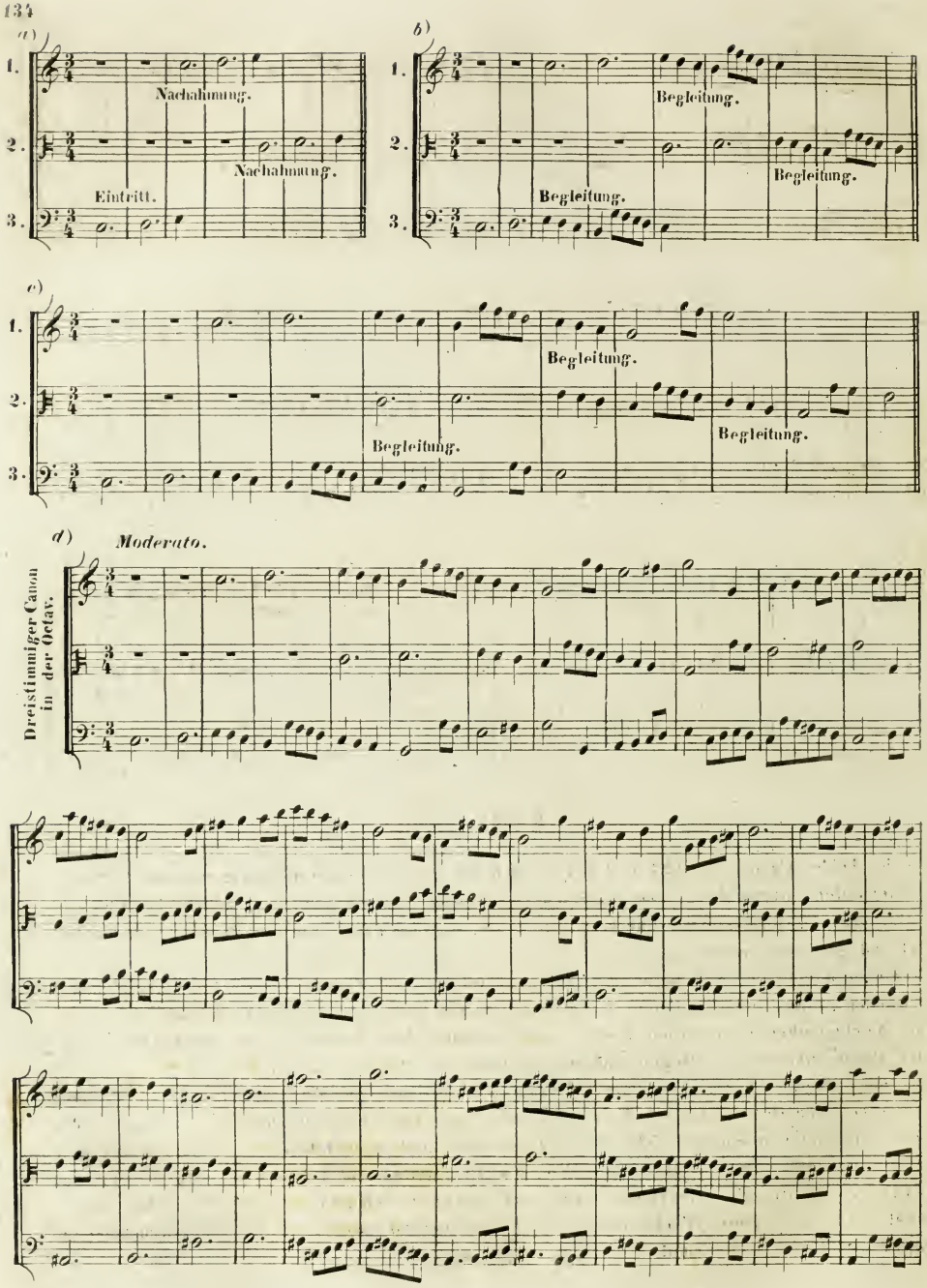
Bei der Aufstellung eines drei = oder mehrstimmigen Canons in dieser Art, muss die Nachahmung zwischen drei – oder mehr Stimmen, wie bei den vorhergegangenen zweistimmigen Canon, fortgeführt werden.

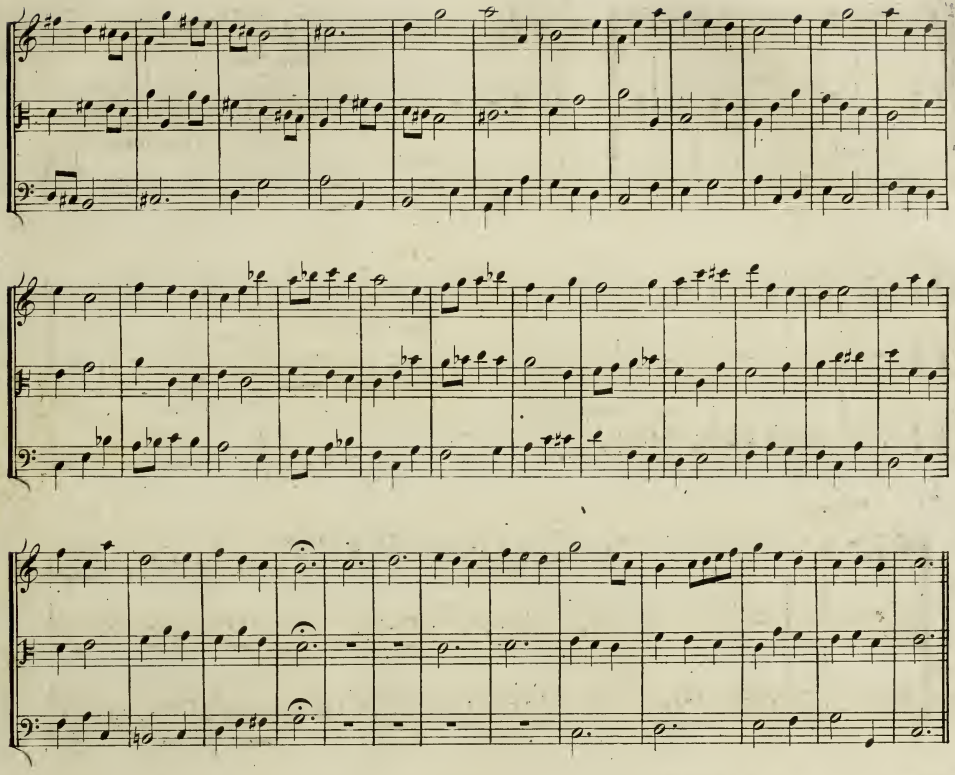
Da aber diese Gattung schon beim zweistimmigen Canon, selbst vom Kenner, eine grosse Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, so dürfte es wohl einleuchtend seyn, dass die drei – und mehrstimmigen ähnlichen Canons mehr durch das Auge, als durch das Ohr bewundert werden können.

Hier folgt noch ein Beispiel um das Verfahren anschaulich zu machen, welches bei der Composition eines dreistimmigen Canons in der *Octave* in dieser Manier zu beobachten ist. – *Anmerkung.* Um einen vierstimmigen Canon in dieser Art zu schreiben, wird ebenfalls dieselbe Methode in der Nachahmung angewendet. Zuerst wird eine kurzgefasste Idee von einigen Noten, nacheinanderfolgend, in die drei Stimmen geschrieben, wobei jede beliebige Stimme den Satz anfangen kann, wie bei *a*) zu ersehen ist; dann wird in die Stimme N° 3 eine Begleitung zu N° 1 gesetzt, welche von beiden Stimmen nacheinanderfolgend nachgeahmt wird, wie *b*) zeigt; worauf abermahls eine neue Begleitung zur Oberstimme, in den *Bass* gesucht, und diese in derselben Ordnung in N° 1 und 2 nachgeahmt wird, wie das Beispiel bei *c*) dieses erläutert.

Ein gleiches Verfahren ist bis gegen das Ende zu beobachten, wo dann dem Canon ein Coda kann beigegeben werden, um einen vollkommenen Schluss zu bilden. – In dem Beispiele bei *d*) sind diese angedeuteten Sätze zu einem vollständigen Canon verwendet.

Eben so lassen sich Canons in andern Intervallen verfassen, wobei aber jene in der *Octave* immer als die deutlichsten erscheinen.


a)
1.
2.
3.
Nachahmung.
Eintritt.
Nachahmung.
b)
Begleitung.
Begleitung.
Begleitung.
c)
Begleitung.
Begleitung.
Begleitung.
d)
Moderato.
Dreistimmiger Canon in der Octav.



§ 125.

In den beiden Canons (§ 123 und 124) besteht die ganze Zusammenstellung nur aus Begleitungsnoten, der Anfang des ersten Umrisses ausgenommen; daher biethet in melodischer Hinsicht diese Gattung von Musikstücken gar kein Interesse, und kann auch nur vom Kenner gehörig aufgefasst und gewürdigt werden.

Wer über die andern Gattungen der Canons, welche im § 117, aber ohne Beispiele, angeführt wurden, einen vollkommenen Aufschluss erhalten will, kann denselben beinahe in allen älteren Werken über Composition finden, und besonders hat Marpurg in seiner „Abhandlung von der Fuge" über diesen Gegenstand erschöpfend alle Puncte erörtert.

Zu jener Zeit nähmlich wurde auf dergleichen musikalische Künsteleien und Calculationen ein grösserer Werth gelegt, und Tondichter suchten daher Räthselcanons zu bringen, welche zur Auflösung unendlich viele Zeit erforderten, und in welchen nicht nur mehrere, sondern manchmal sogar einige hunderte, bis zu zweitausend (?) Auflösungen verborgen lagen. — Bei der Geschmacksläuterung unserer Zeit, tauchen im Gebiethe der Tonkunst mehr gediegene Werke empor, und dergleichen zwecklose Berechnungen müssen unbeachtet in den Hintergrund treten.

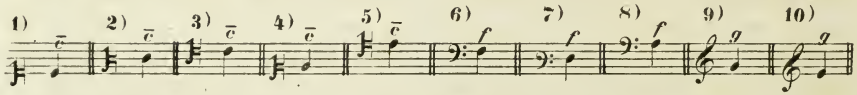
§ 126.

Von den Schlüsseln, welche man in den älteren Werken findet.

Manchem Musikkenner, welcher zugleich Besitzer von alten Musikalien ist, dürfte es vielleicht angenehm seyn, neben den schon erwähnten Schlüsseln auch diejenigen noch kennen zu lernen, deren sich die Tonsetzer in früherer Zeit bedienten. Für Diejenigen, welche sich dem Studium der höhern Musik widmen wollen, ist deren Kenntniss ein Bedürfniss, weil sie dadurch in den Stand gesetzt werden, die älteren Partituren lesen zu können.

Der C = Schlüssel, welcher gegenwärtig noch für *Diskant*, *Alt* und *Tenor* üblich ist, wie bei 1,) 2) und 3), wurde ehemahls auch auf der zweiten Linie für den *Mezzo – Sopran* (tiefen Diskant) oder hohen *Alt*, wie bei 4) gesetzt; eben so geschah die Anwendung dieses Schlüssels für den tiefen *Tenor* auf der fünften Linie wie bei 5). Der F = oder *Bass* = Schlüssel bei 6), wurde auf der dritten Linie für den hohen, und auf der fünften Linie, für den tiefen Bass gesetzt, wie bei 7) und 8).

In älteren französischen Tonstücken wird der G = oder sogenannte *Violin* = Schlüssel wie bei 9), auch auf der ersten Linie gefunden; und wie bei 10) angezeigt ist, hat derselbe mit unserem gewöhnlichen *Bass* = Schlüssel die Benennung der Noten auf den Linien gleich, nur dass er die Töne um zwei *Octaven* höher bezeichnet.



§ 127.

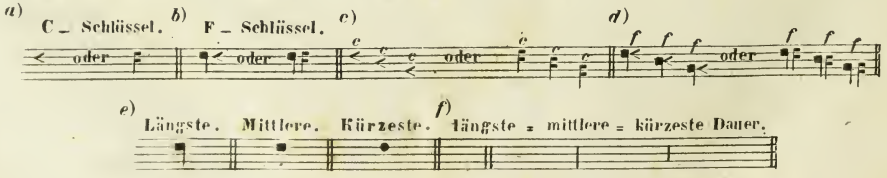
Von den Schlüsseln im Choralgesange, wie sie in den acht Kirchen - Tönen angewendet wurden.

Für diese Gattung des Choralgesanges gebrauchte man nur vier Linien, während die neuere Zeit gewöhnlich fünf übereinander gleichgezogene Linien benöthiget. Der Schlüssel waren zwei, nähmlich der C = und der F = Schlüssel. Ihre Form ist bei *a*) und *b*) ersichtlich. Jeder Schlüssel wurde nach der Andeutung bei *c*) und *d*) auf dreierlei Art in Anwendung gebracht. Bei dieser Gesangsgattung erscheint weder das Tempo noch der Takt angezeigt; die Dauer der Choralnoten ist daher unbestimmt; das Ganze wird aber gewöhnlich in einem sehr feierlichen gemässigten Style vorgetragen. Die Form der Noten ist bei *e*) angegeben. Für die längern oder kürzern Ruhepuncte dienten die bei *f*) angezeigten Zeichen.

Die Kirchenmusik (Kirchentöne) und die Tonarten der Alten zeigen in Bezug auf unsere gegenwärtige Musik eine grosse Verschiedenheit, was die Behandlung der Modulation, der Tonschlüsse, der Versetzung aus der authentischen in die plagalische Tonart ect: betrifft.

Wer in diesem Gebiethe einen weitern Unterricht zu erhalten wünscht, wird in den meisten alten Schriften über Musik, als: in der allgemeinen Geschichte der Musik von Forkel, in den Werken von Kirnberger, Marpurg, Mattheson, u.a.m. genügende Befriedigung seiner Wissbegierde finden.

Diese Tonarten sind von der neuern Musik als veraltet ausser Gebrauch gesetzt worden.



§ 128.

Bedeutung einiger musikalischen Kunstausdrücke in deutschen Lehrbüchern.

In den ältern deutschen Lehrbüchern über Musik sind die meisten musikalischen Kunstausdrücke aus fremden Sprachen entlehnt. Hier folgt ein Verzeichniss der gebräuchlichsten Ausdrücke nebst ihrer Bedeutung: *Cantus firmus*, (*Choral* oder *Canto firmo*) fester Gesang; *Imitatio*, Nachahmung; + *Homo phona* oder *in unisono*, im Einklange; *In secunda superiori vel inferiori*, in der Ober- oder Unter-*Secunde*; *In hyperditono vel hypoditono* (*hyper* heisst Ober- und *hypo*- Unter) in der Ober- oder Unter-*Terz*; *In hyper vel hypo- diatessaron*, in der Ober- oder Unter-*Quart*; *In hyper- vel hypo- diapente*, in der Ober- oder Unter-*Quinte*; *In hexachordo superiori vel inferiori*, in der Ober-oder Unter-*Sexte*; *In heptachordo superiori vel inferiori*, in der Ober- oder Unter-*Septime*; *In hyper- vel hypo diapason*, in der Ober- oder Unter-*Octave*; *Aequalis motus*, in ähnlicher (gleicher) Bewegung; *Inaequalis motus*, in unähnlicher Bewegung oder in der Gegenbewegung; *In contrarium stricte reversum*, strenge verkehrte; *Motu contrario*, freie verkehrte; *Per augmentationem*, die vergrösserte; *Per diminutionem*, die verkleinerte; *Retro grado* oder *cancrizans*, ebenso *per motum retro gradum*, die verkehrt rückgängige; *Per arsin et thesin* oder *in contrario tempore*, in vermischten Takttheile; ++ *Motus rectus*, gerade Bewegung; *Motus contrarius*, Gegenbewegung; *Motus obliquus*, Seitenbewegung; *Transitus regularis*, regelmässiger Durchgang; *Transitus irregularis*, unregelmässiger Durchgang; *Trias harmonica perfecta*, vollkommener harmonischer Dreiklang; *Imperfecta*, unvollkommener; *Ligatura*, Bindung; *Praeparation*, Vorbereitung; *Resolution*, Auflösung; *Retardatio*, verzögerte Auflösung; *Ellipsis*, eine Uebergehung oder unregelmässige Auflösung einer Dissonanz; *Anticipation*, Vorausnahme; *Cordae elegantiores*, zufällige, nicht zur Tonleiter gehörige (chromatische) Noten; *Note cambiate*, Wechselnoten beim unregelmässigen Durchgange; *Relatio non harmonica*, Querstand; *Replik*, Umkehrung der Intervalle; *Dux*, *Thema*, *Subjectum*, *Guida*, *Sujet*, ist das Motiv, womit die Fuge beginnt; *Comes*, *Riposta*, *Reponse*, ist der Gefährte oder die Antwort desselben; *Exposition*, ist beim Anfange der Fuge die Ordnung der Stimmen und deren Antwort; *Episode*, Zwischensatz; *Repercussio*, Wiederkehr oder Wiederhohlung des Thema oder dessen Gefährten im Laufe der Fuge; *Fuga obligata*, strenge Fuge; *Fuga libera*, *soluta*, *sciolta*, freie Fuge; *Fuga ricercata*, Meisterfuge; *Inversio*, *Renversement*, Umkehrung; *Octava acuta*, die Unterstimme bei der Umkehrung um eine *Octave* höher gesetzt; *Octava gravis*, die Umkehrung der Oberstimme eine *Octave* tiefer gesetzt; *Clausula perfecta*, *totalis* oder *formalis*, vollkommener Tonschluss; *Imperfecta* oder *partialis*, unvollkommener; *Inganni*, Trugschlüsse.

Anmerkung. Vom Zeichen + bis ++ ist jedem Ausdrucke immer das Wort *Imitatio* (Nachahmung) vorzusetzen, dessen fortwährende Wiederhohlung zur Ersparung des Raumes unterlassen wurde.

§ 129.

Von mehreren Instrumenten, welche bei der Militär- und Ballet-Musik angewendet werden.

Obgleich von den hier aufgezählten Musik-Instrumenten bei unserer gewöhnlichen Orchestermusik, im Einzelnen, öfter Gebrauch gemacht wird, so ist dieses, doch nur Ausnahmsweise der Fall, und ihre Anwendung bei der Militär-Musik im Ensemble erfordert noch eine Vertrautmachung mit der Behandlung und Zusammenstellung der verschiedenen Arten derselben, indem die Wirkung im Ganzen und Einzelnen nur durch die praktische Erfahrung ermessen werden kann.

In diesem kurzgehaltenen Verzeichnisse werden der Umfang der Instrumente angedeutet, und die Tonarten in welchen für sie geschrieben werden kann.

Die *Flöte*. Der Gebrauch der Flöte im Orchester wurde schon früher besprochen. Ihr Umfang ist bei 1) angezeigt. Bei der Militär-Musik wird auch die *Des* und *Es* Flöte in Anwendung gebracht. Z. B. Flöte in *Des*, klingt das vorgesetzte *c* wie bei 2); oder Flöte in *Es*, ist das *c* gleichlautend dem bei 3) geschriebenen *es*; u. s. w.

Piccolo (kleine Flöte). Tonarten in *C*, *Des*, *Es*. Ihr Umfang ist bei 4) zu sehen; gibt die geschriebenen Noten, in dem Tone als sie steht, um eine *Octave* höher. Z. B. Piccolo in *C*, klingt das geschriebene *c* bei 5) wie bei 6); oder Piccolo in *Des*, klingt das bei 7) geschriebene *c*, wie bei 8).

Kleine Clarinette. Die Benützung der *A*, *B* und *C* Clarinette wurde schon früher angedeutet. Bei der Militär-Musik wird sie auch in *D*, *Es*, *E*, *F*, *G*, *As* und hoch *A* geschrieben. Ihr Umfang ist bei 9) angezeigt: doch sind die Töne in der obersten *Octave*, da sie sehr schreiend sind, nur in Fortestellen anzuwenden. Klang der geschriebenen Noten z. B. Clarinett in *Es*, klingt das bei 10) geschriebene *c* wie 11) zeigt: oder Clarinett in *F*; klingt das *c* bei 12), wie bei 13) zu sehen ist, u. s. f.

Trompettino. Tonarten in *C*, *B*, *H*, *A*. Umfang bei 14). Die Töne klingen um eine *Octave* höher, als bei der gewöhnlichen Trompette.

Piston. Tonarten in *C*, *Des*, *D*, *Es*. Umfang und Klanghöhe wie bei der *Trompettino*.

Anmerkung. Beide Instrumente, nähmlich *Trompettino* und *Piston* werden aber, um die vielen Nebenlinien zu vermeiden, meistens um eine *Octave* höher gesetzt, wie bei 15).

Hoch-Flügelhorn. Tonarten in *C*, *B*, *A*, *As*, *G*. Umfang wie bei 16). Klingt in *C* gleichlautend den vorgeschriebenen Noten.

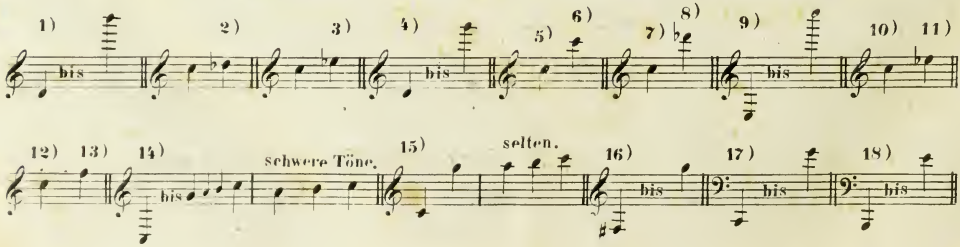
Bass-Flügelhorn. Tonarten in *C*, *B*, *A*. Umfang und Behandlung wie das (Hoch) Flügelhorn, nur klingt es um eine *Octave* tiefer.

Bombardon. Umfang wie bei 17).

Bariton (Basshorn). Umfang ebenfalls wie bei 17).

Ophicleide. Umfang wie bei 18).

Anmerkung. Mit den zwei Noten, welche die Grenze (Umfang), für jedes dieser hier angeführten Instrumente, anzeigten, können auch alle inzwischenliegenden Töne in Anwendung gebracht werden.



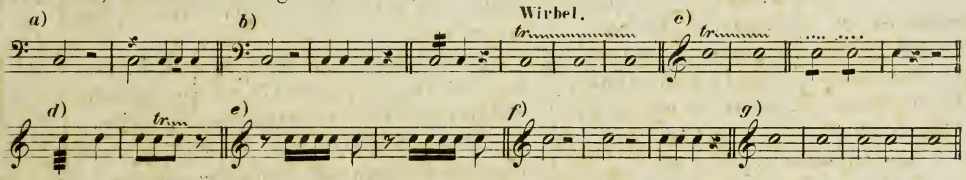
Die hier aufgezählten Instrumente benöthigen nur eine einzige Note, als: Die grosse Trommel (*Gran Tamburo*) wird geschrieben wie bei *a*); Kleine Trommel (*Piccolo Tamburo*), wie bei *b*); *Triangel*, wie bei *c*); *Tamburin* (im Ballet anwendbar), wie bei *d*); *Castagnetten* (ebenfalls im Ballet), wie bei *e*); *Cinellen*, wie bei *f*); *Glockenspiel*, wie bei *g*).

Alle übrigen für den Orchestersatz gebräuchlichen Instrumente wurden schon früher besprochen.

So wie der Tonsetzer, wenn er für ein Orchester schreibt, nicht verpflichtet ist, alle Instrumente dabei in Anwendung zu bringen, ebenso hat er das Recht, bei der Militärmusik, entweder mit Weglassung einiger, oder mit vollständiger Benützung aller Instrumente sein Tonstück zu componiren.

Daher ist Demjenigen anzurathen, welcher sich dieser Gattung von Composition widmen will, mehrere in Partitur gesetzte Werke derowegen in Vergleich zu ziehen.

Auch ist noch zu bemerken, dass die Instrumente bei der Militärmusik einem grossen Wechsel unterliegen, indem bald durch Erfindung, neue hinzu kommen, bald aber auch von einigen älteren kein Gebrauch mehr gemacht wird.



SCHLUSSWORT.

Wer sich der Composition widmet, und auf den Namen eines Compositeurs Anspruch machen will, muss nicht bloss die Regeln im Gebiethe der Theorie dem Gedächtnisse einprägen, sondern dieselben auch vielfach für jede Gattung von Musikstücken praktisch auszuarbeiten suchen. Für seine höhere Ausbildung ist dann erforderlich, die Tondichtungen grosser Meister zu studieren, und im Hinblicke auf solche preiswürdige Muster, einige Musikwerke in jedem Genre zu schaffen.

Als eine wichtige Eigenschaft bei einem Compositeur hat die natürliche Anlage zu gelten, weil auf diesem Boden allein die schönen und erhabenen Ideen durch die Begeisterung geweckt werden; eine ähnliche wichtige Grundbedingung aber ist auch der edle Fleiss, welcher nach den Regeln der Tondichtkunst auf die Ausarbeitung der verschiedenen Musikwerke verwendet wird. Auf diese Weise erst erhalten die schönen erhabenen Ideen einen Körper, dessen einzelne Theile eine edle Harmonie bilden, und die geistigen Lebensflammen zur allgemeinen Bewunderung hervorschimmern lassen.

In der Musik, in der Poesie, in der Mahlerei sind die schönen Gedanken der funkelnde Juwel, welcher erst durch die Goldfassung der Kunst zur Würdigung gelangt.

ENDE.